



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

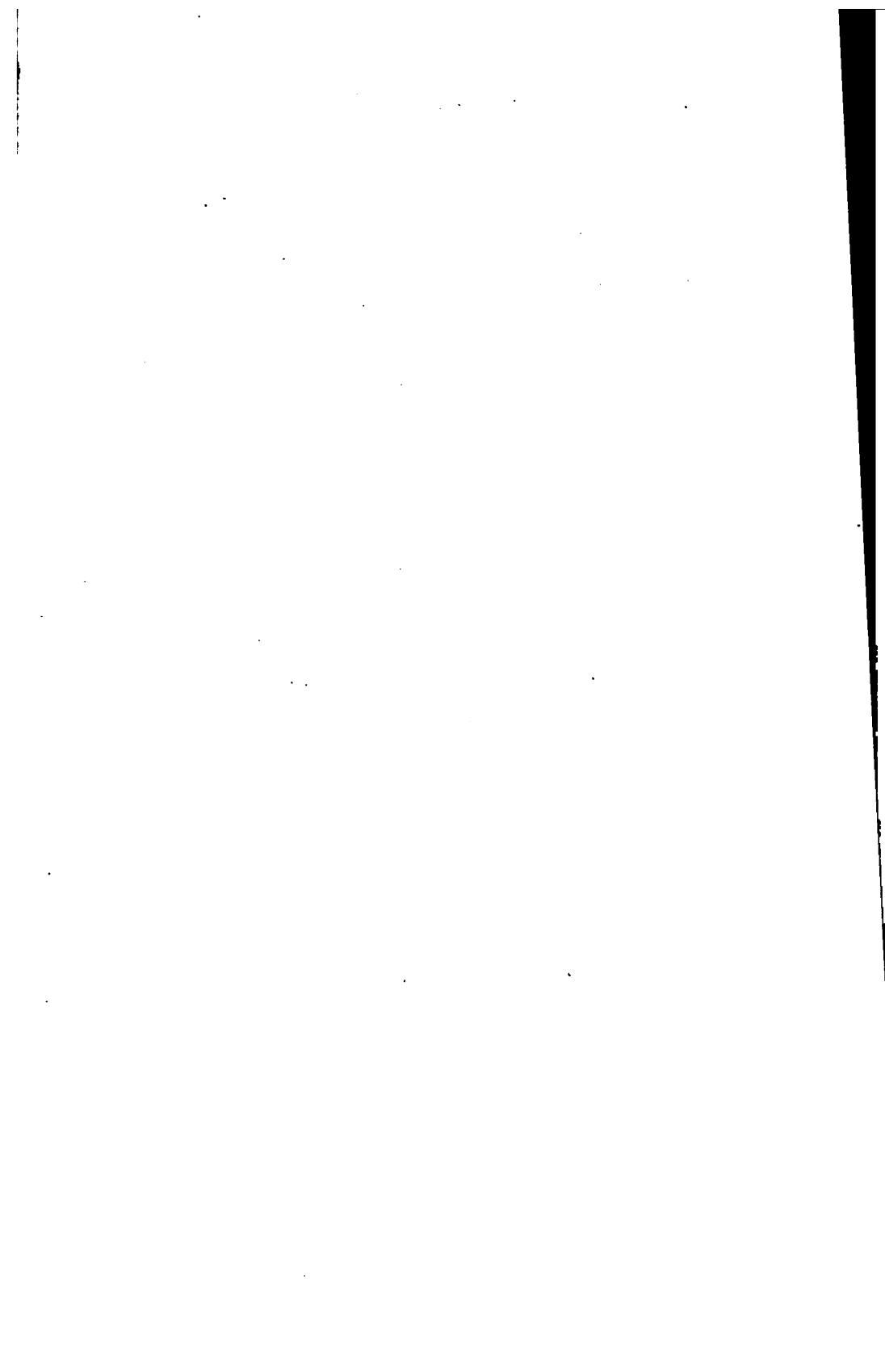
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

822.33

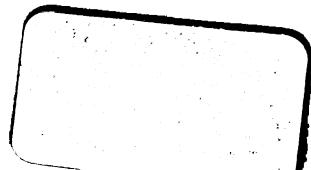
G 9

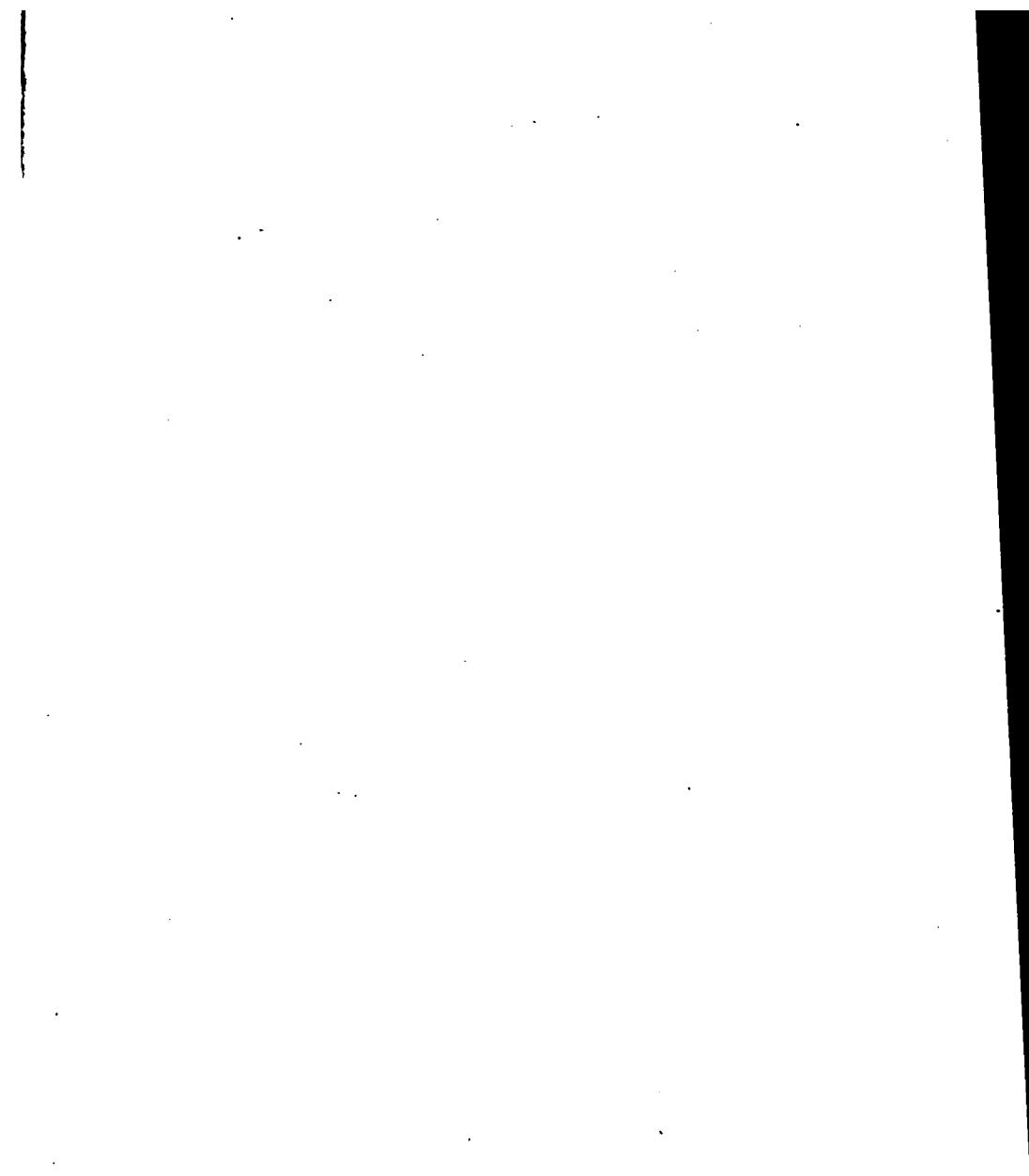


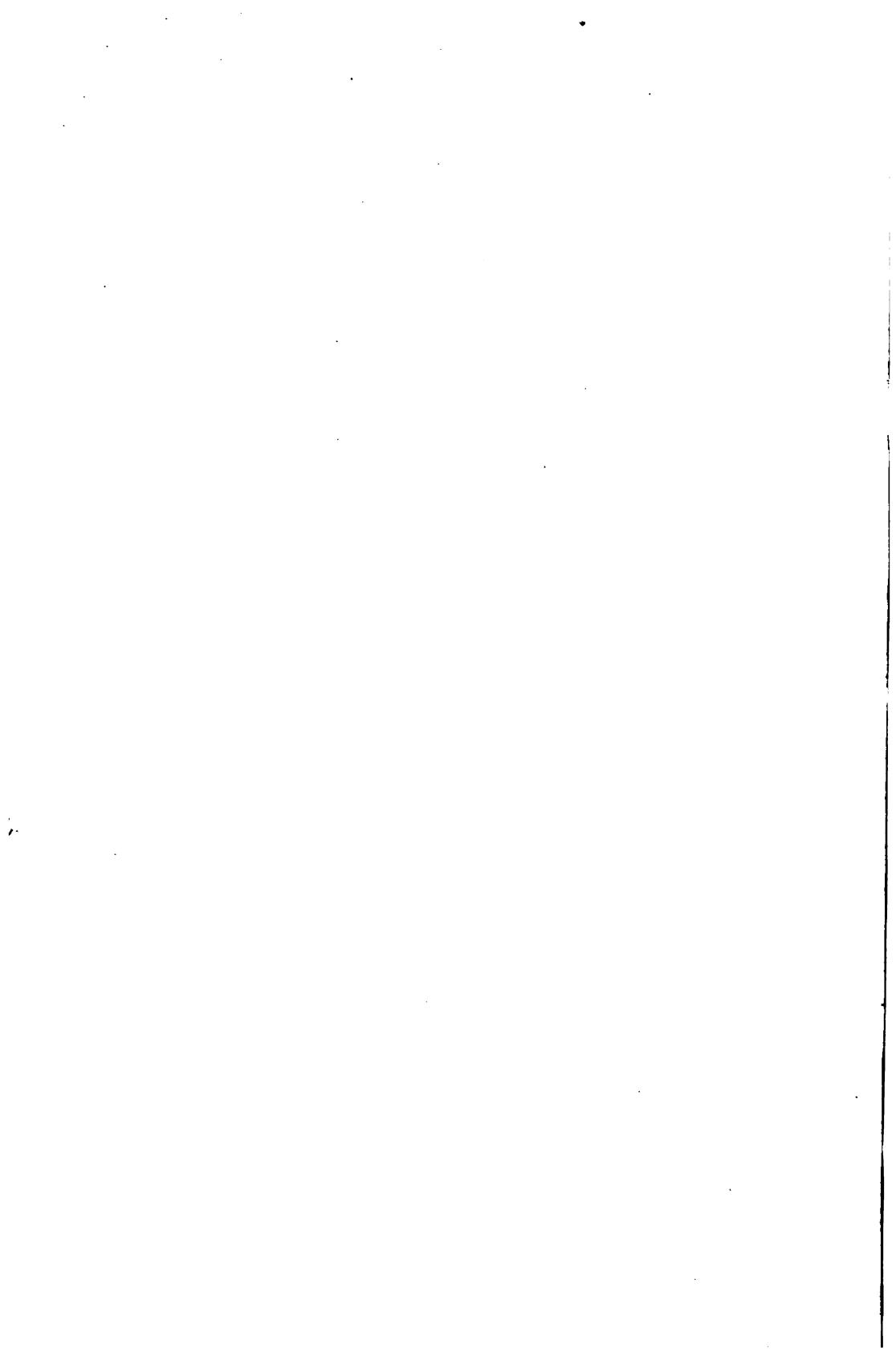


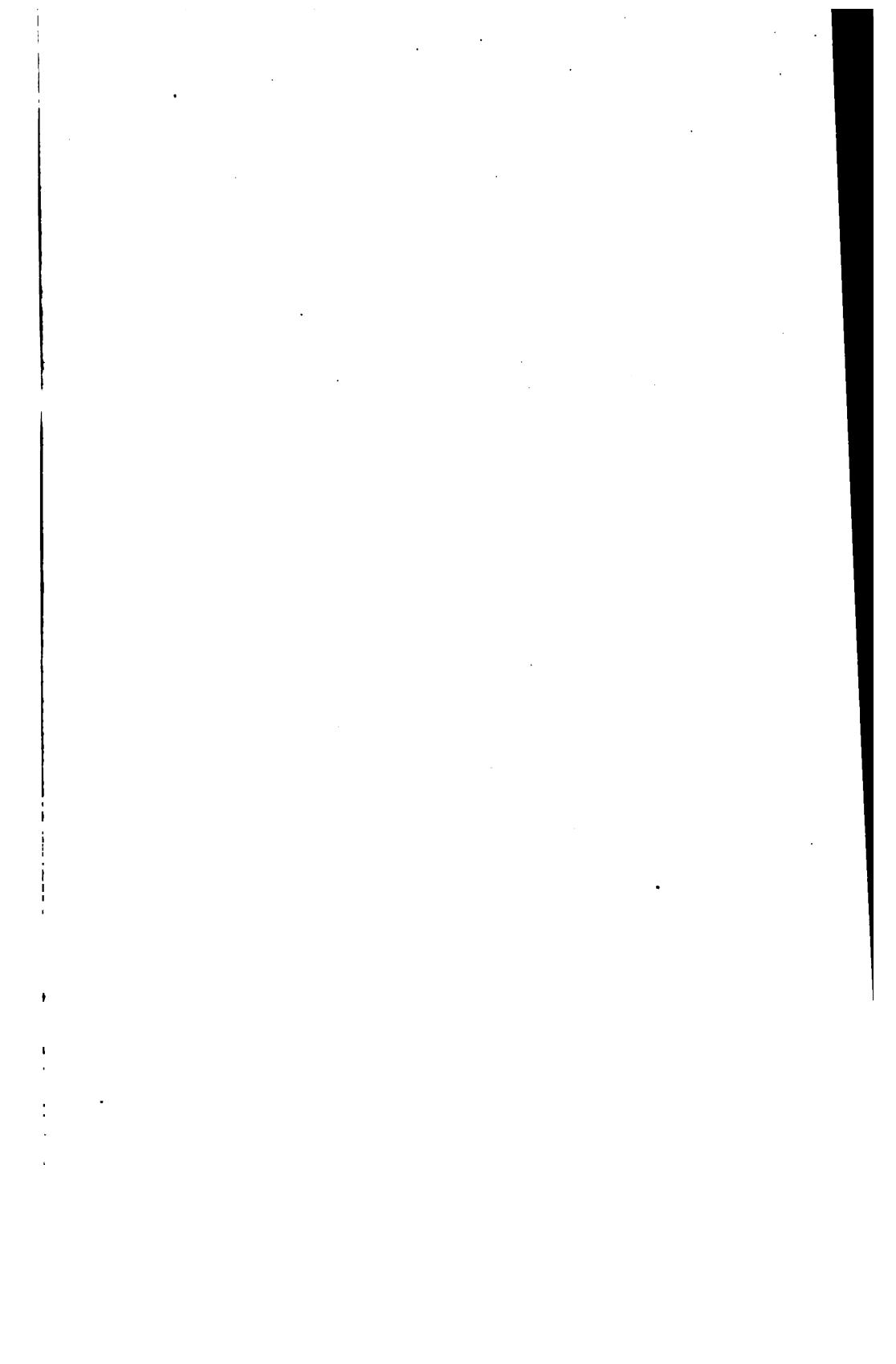
822.33

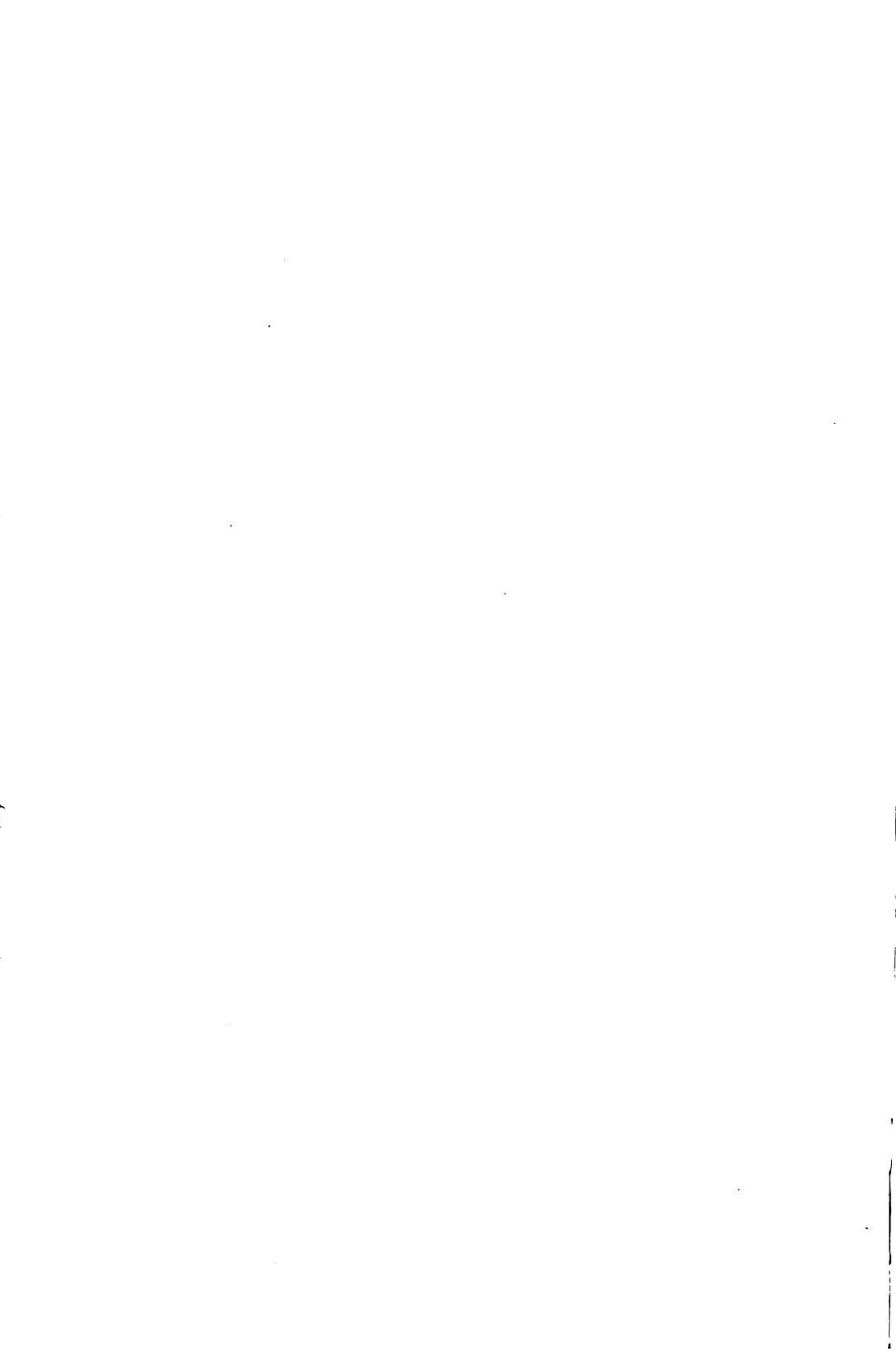
G 9











JAHRBUCH

DER
DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

ZWEIUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1896.



a 61937

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichniß.

	Seite
Vorwort	1
Shakespeare und die Bacon-Mythen. Vortrag zur Jahresversammlung 1895.	
Von Kuno Fischer	3
Jahresbericht, erstattet in der General-Versammlung am 23. April 1895	41
Stratford-on-Avon und Shakespeare. Von Carola Blacker	44
Shakespeare an den deutschen Hochschulen der Gegenwart. Von Dr. Ludwig Fränkel	87
Die Münchener Shakespeare-Bühne. Von Dr. Eugen Kilian	109
The Petty Constable: His Duties and Difficulties in Shakspere's Day. By Grace Latham	133
Chronologie von Shakespeare's Dichtungen. Von G. Sarrazin	149
The Earliest Official Record of Shakespeare's Name. By Charlotte C. Stopes	182
Shakespeare's Heinrich VIII. und Calderon's La cisma de Inglaterra. Von Wolfgang Wurzbach	190
Eine neue Bühnenbearbeitung von König Heinrich VI. Von Dr. Eugen Kilian	212
Macbeth. Von Ernst Traumann	235
Zur Texterklärung und Uebersetzung in's Deutsche von Shakespeare's Heinrich IV., erster Theil. Von Alfred v. Mauntz	268
Zu dem Artikel: Die neueste deutsche Hamlet-Literatur im Jahrbuche 1895.	
Von C. Hebler	283
«Was Ihr wollt» auf einer neuen Shakespeare-Bühne. Von Dr. Richard Fellner	289
Nekrologie: Gustav Freytag	295
Julius Zupitza	296
Dr. W. H. Furness	301
Eduard Wilhelm Sievers	302
Miscellen: Das neue Shakespeare-Portrait	306
Gedankenübereinstimmung Shakespeare's mit einem pommerschen Geschichtsschreiber	309
Literarische Uebersicht	311
Ludwig Tieck's Stellung zu Shakespeare. Vortrag zur Jahresversammlung 1896.	
Von Max Koch	330
Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Bühnen im Jahre 1895. Von Armin Wechsung	348
Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft	355
Ordnung der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft	357
Namen- und Sachverzeichniß zu Band XXXII	360

Vorwort.

Der bisherige Gebrauch, das Jahrbuch zur Vertheilung bereits für die General-Versammlung fertig zu stellen, zwang uns, den in derselben gehaltenen Fest-Vortrag erst nach einem Jahre zum Abdrucke zu bringen. Es war dies ebenso nachtheilig für die Mitglieder wie für den Autor, und ganz besonders für Letzteren, der ein Jahr auf die Veröffentlichung warten mußte; ein Zwang, dem sich zu unterwerfen ihm nicht zugemuthet werden konnte. Es ist daher wiederholt — wie auch beispielsweise im vorliegenden Falle — geschehen, daß die Publikation früher schon an anderer Stelle stattfand.

Um diesen Uebelstand für die Zukunft zu vermeiden, hat das Präsidium der Gesellschaft beschlossen, die Vertheilung des jeweiligen Bandes lieber um einige Wochen hinaus zu schieben, und es dadurch möglich zu machen, daß der Fest-Vortrag in demjenigen erscheine, der sich an die betreffende General-Versammlung anschließt. Der vorliegende Band enthält also zwei Fest-Vorträge: den im vorigen Jahre gehaltenen, den wir, trotz seiner bereits stattgehabten Veröffentlichung, seines Werthes wie der Kontinuität und Vollständigkeit des Jahrbuches wegen, zum Abdrucke bringen, und den in der letzten öffentlichen Versammlung gehaltenen.

Eine kleine Unregelmäßigkeit in der äußern Anordnung des Bandes wird die nothwendige Folge dieser Einrichtung sein: das Jahrbuch wird bis auf den neuen Vortrag im Drucke fertiggestellt, und dieser muß den Platz, den er bisher an der Spitze einnahm, aufgeben, und an das Ende des eigentlich redaktionellen Theiles des Jahrgangs treten.

Shakespeare und die Bacon-Mythen.

Festvortrag

gehalten auf der General-Versammlung der Deutschen
Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1895.

Von

Kuno Fischer.

Dieser Vortrag ist gleich, nachdem er gehalten war, in der «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», Nummer 105—107, veröffentlicht worden. Die mündliche Rede ist in der gedruckten wortgetreu wiedergegeben; aber diese enthält einige Ausführungen (darunter sämmtliche unter dem Text befindliche Bemerkungen), die in jener um der Kürze willen weggeblieben sind.

Ich habe eine falsche Vorstellungsart darzuthun, zu erklären und zu entkräften gehabt und diese Aufgabe mit völliger Sachlichkeit, ohne jede persönliche Polemik erfüllt, sogar in der mündlichen Rede geflissentlich keinen der Namen genannt, welche der deutschen Gegenwart angehören.

Der jüngste und in gewissem Sinne gründlichste Vertreter der «Bacon-Theorie» hat am Schluße seines Buchs erklärt, daß ich zwar ein rühmliches Werk über Bacon geschrieben, aber «ohne eine Ahnung zu haben, daß „die Vermehrungen der Wissenschaften“ im „Shakespeare“ zu finden sind.» Durch ein solches Urtheil durfte ich mich wohl herausgefördert fühlen, entweder diese »Ahnungen« mir anzueignen oder nachzuweisen, daß sie nichts sind als eitle Träumereien. Dies ist in einem der letzten Theile meines Vortrags geschehen.

Heidelberg, im Mai 1895.

K. F.

I. Das Shakespeare-Geheimniß und der Shakespeare-Mythus.

Als mir die ehrenvolle Aufforderung zu Theil wurde, in der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar am heutigen Tage die Festrede zu halten, war jüngst ein stattliches, bilderreiches, kostbares Werk erschienen, das unter den literarischen Tagesereignissen viel von sich reden machte und, obwohl seitdem fast ein Jahr verflossen ist, doch in unserer raschlebigen Zeit noch keineswegs zu den verschollenen gehört. Es trug die Aufschrift: «Das Shakespeare-Geheimniß» und darunter das Brustbild eines Mannes, das allen Lesern sogleich das Geheimniß verkünden und zurufen sollte: «Ich bin es! So sah der Mann aus, der Romeo und Julia, Hamlet, Lear und Othello, Julius Cæsar, Coriolanus u.s.w. gedichtet hat!» Das Bild aber war der Kopf Bacon's nach einem Portrait, welches ein niederländischer Maler im Jahre 1618 von dem damaligen Großkanzler Englands gemalt hat¹⁾.

Wie die Wahrheiten, so müssen auch die menschlichen Irrtümer, sobald sie einmal die öffentliche Bahn betreten haben, alle Stadien der Begründung durchlaufen, bis jene ihre Sache völlig gewonnen, diese aber die ihrige völlig verloren haben. Die sogenannte «Bacon-Theorie», nämlich die Ansicht, daß der Verfasser der nach Shakespeare genannten weltberühmten Dichtungen nicht William Shakespeare, sondern Francis Bacon sei, blickt heute auf eine fast vierzigjährige literarische Laufbahn zurück. Keine literarische Kontroverse hat in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ein breiteres Aufsehen erregt und mehr Federn in Bewegung gesetzt, als diese Streitfrage, von der früher wohl niemand geglaubt hätte, daß sie jemals ernstlich gestellt werden könnte.

Freilich soll A. Gfrörer, damals Bibliothekar in Stuttgart, schon vor mehr als fünfzig Jahren mündlich geäußert haben, daß nach einem halben Jahrhundert von William Shakespeare die Rede sein werde, wie in der neueren Geschichtsforschung von Wilhelm Tell. Indessen war Gfrörer kein Prophet und ein Mann von äußerst wandelbaren Meinungen. Aus einem sehr ungläubigen Protestant, wie er damals war, wurde er zehn Jahre später ein sehr fanatischer Katholik (1853).

Schon im Jahre 1884 hatte sich über die Bacon-Shakespeare-

¹⁾ Edwin Bormann, Das Shakespeare-Geheimniß. Leipzig, E. Bormanns Selbstverlag. 1894.

Kontroverse eine solche Masse von Literatur in größeren und kleineren Schriften angehäuft, daß ihre Zahl auf 255 gestiegen war. Davon waren 161 amerikanischen, 69 englischen Ursprungs; 117 hatten sich für die Autorschaft Shakespeares erklärt, 73 dawider. Im Jahre vorher (1883) waren allein 61 Schriften über die Frage erschienen¹⁾.

Es ist kein uninteressantes, auch kein der Aufmerksamkeit der Shakespeare-Freunde und -Forscher unwürdiges Thema, den Ursprung, die Art der Entstehung und Fortpflanzung einer so seltsamen, so irrgen und gegenwärtig so verbreiteten Vorstellungswise näher ins Auge zu fassen und auf ihren Grund, ihre Beweisarten und ihre Resultate zu prüfen. Wie ist es gekommen, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dieses Jahrhunderts der Kritik, wie man das unsrige mit Recht genannt hat, mit einem Male die Idee von einem «Shakespeare-Mysterium» auftaucht, daß man Bücher über den «Shakespeare-Mythus» schreibt, welche beweisen wollen, daß der Dichter William Shakespeare eine mythische Figur sei, die als «den süßen Schwan vom Avon» Ben Jonson nur zum Scheine besungen und verherrlicht habe? In Wahrheit sei dieser William Shakespeare ein Bauernjunge aus Warwickshire, ein roher und gemeiner Fleischergeselle in Stratford gewesen, der nach einer Reihe thörichter und schlechter Jugendstreiche, nach einer eiligen und unglücklichen Heirath, nach Wilddiebereien und boshaften Pamphleten gezwungen war, seine Vaterstadt zu verlassen; flüchtig, arm und verlumpt sei er nach London gekommen, bei den Theatern an der Themse erst Pferdejunge, dann Theaterdiener, Statist, Schauspieler, zuletzt Theaterdirektor oder Unternehmer geworden und habe als solcher die Stücke anderer bearbeitet, in Scene gesetzt und aufgeführt. Als ein kluger und betriebsamer Geschäftsmann, der er war, habe er auf diesem Wege viel Geld verdient, seinem heruntergekommenen Vater und dadurch sich selbst ein Wappen erworben, seine Kapitalien in Grundbesitz, namentlich in Stratforder Häusern, Ländereien und Renten angelegt. Der Name Shakespeare bedeute demnach nicht den Autor, sondern den Bühnenbearbeiter und Regisseur, den Eigenthümer und Herausgeber, gewissermaßen die Firma jener hochberühmten Schauspiele, welche die Shakespeare-Dramen heißen, und deren erste Gesamtausgabe sieben Jahre nach dem Tode Shakespeare's erschien.

Dies ist kurz gefaßt der Kern des sogenannten Shakespeare-

¹⁾ *Bibliography of the Bacon-Shakespeare Controversy. By W. H. Wyman*
Cincinnati, P. G. Thomson, 1884.

Mythus, wie denselben Appleton Morgan, ein amerikanischer Advokat, in seinem Buche darüber auszuführen gesucht hat (1881). Wer waren nun die Verfasser der Stücke? Einer oder Viele? Bekannte oder unbekannte Männer? Nach Morgan's Ansicht waren es viele, bekannte und unbekannte. Es mag manche dunkel gebliebene Gelehrte gegeben haben, deren Feder der findige Unternehmer gebraucht hat. Wer weiß, wie sie hießen und in welchen Dachstübchen Londons sie verkümmern mußten! Einer der Verfasser von bekannter Größe sei Bacon gewesen.

Weil aber ein Orchester die Symphonie nicht macht, sondern das Werk ausführt, welches ein Einziger erzeugt hat, so könne der Verfasser der Shakespeare-Dramen auch nur einer gewesen sein. Dieser eine war Bacon: so lautet die ausgemachte Bacon-Theorie.

II. Das Bacon-Geheimniß.

1. Der Beweis aus dem Mangel aller Beweise.

Da nun alle urkundlichen Zeugnisse irgend eines Zusammenhanges zwischen Bacon und Shakespeare gänzlich fehlen, so haben die Baconianer, wie man sie nennt, aus der Noth eine Tugend gemacht und den völligen Mangel aller sachlichen Beweise für den Beweis der Sache ausgegeben: so geflissentlich und so gründlich habe Bacon alle Spuren vertilgt, die seine Autorschaft hätten verrathen können! Da er von einer gleichzeitigen Größe, wie Shakespeare, hätte reden müssen, nirgends aber geredet hat, so habe er absichtlich aus tief versteckten Gründen geschwiegen, welche letztere sich der eindringenden Nachforschung daraus erklären, aber auch nur daraus: daß er selbst Shakespeare war! Alle urkundlichen Gegenbeweise aber, deren es viele und unumstößliche giebt, gelten für Schliche und Machinationen, um die Autorschaft Bacon's zu verbergen und die Welt zu dupieren.

Niemals, so lange es eine historische Kritik giebt, hat man dem Mangel aller Urkunden und Zeugnisse eine solche Beweiskraft zugeschrieben. Ueber Bacon, den Dichter der Shakespeare-Dramen, herrscht ein absolutes Schweigen, er ist in den Schleier des tiefsten Geheimnisses gehüllt: darin besteht das Bacon-Geheimniß. Wo sich aber ein Mysterium findet, da werden wohl auch die Mythen nicht ausbleiben.

2. Bacon und Shakespeare.

Auf den ersten Blick mag es ja auffallend genug sein, daß die beiden berühmtesten Männer aus dem Zeitalter der Elisabeth und Jakob's I. einige Jahrzehnte in London zugleich gelebt haben und

einander fremd geblieben sind, obwohl es nicht zweifelhaft sein kann, daß jeder vom andern gewußt hat.

Indessen wie weit auch die Charaktere und Schicksale, die Stellungen und Laufbahnen beider Männer von einander entfernt waren, und wie grundverschieden ihre Ansichten vom Werthe des Lebens und der Welt sein mochten, so hat sich doch der Genius eines großen Zeitalters, dessen mächtigste Söhne sie waren, in beiden wirksam erwiesen und gewisse übereinstimmende Auffassungen vom Wesen und der Natur des Menschen hervorgerufen.

Bacon verlangt eine Sittenlehre, die nicht auf abstrakte Vorschriften, sondern auf wirkliche Menschenkenntniß, auf das Studium menschlicher Charaktere und Leidenschaften gegründet sein soll; die Sittenlehrer sollen nicht Kalligraphen sein, wie Schreiblehrer: er fordert eine Naturgeschichte der Affekte, die man uns nach dem Leben schildern möge, wie sie entstehn und wachsen, wie sie erregt und gesteigert, wie sie gemäßigt und bemeistert werden; wie man sie fängt, den Affekt durch den Affekt, wie auf der Jagd Thiere durch Thiere. Um die menschlichen Charaktere und Leidenschaften zu studieren, verweist Bacon die Sittenlehre auf die Geschichtschreiber und Dichter. Er hätte statt aller einen einzigen nennen sollen, der in seinen dramatischen Werken die mannichfältigsten, gehaltvollsten und wahrsten Menschenbilder geschaffen hat: seinen Landsmann und Zeitgenossen William Shakespeare. Wie Bacon den Menschen von Seiten der Sittenlehre studirt und erkannt wissen will, so hat ihn Shakespeare dargestellt und gedichtet.

Wie man den Affekt durch den Affekt fängt, so wie auf der Jagd Thiere durch Thiere! Ich meine in Shakespeare's Cæsar den Decius Brutus zu hören, wie er im Rathe der Verschworenen sich anheischig macht, den Herrscher in den Senat zu locken:

Ich übermeist're ihn. Er hört es gern,
Das Einhorn lasse sich mit Bäumen fangen,
Der Löw' im Netz, der Elephant in Gruben,
Der Bär mit Spiegeln und der Mensch durch Schmeichler.
Doch sag' ich ihm, daß er die Schmeichler haßt,
Bejaht er es, am meisten dann geschmeichelt.
Laßt mich gewähren,
Denn ich verstehe, sein Gemüth zu lenken,
Und will ihn bringen auf das Kapitol.¹⁾)

¹⁾ Mein Werk «Francis Bacon und seine Nachfolger». (Leipzig, Brockhaus. 2. Aufl. 1875.) S. 283—292; 383—384; vgl. Bacon: *Essay of Friendship. Works VI*, p. 437—483.

Zu der Sittenlehre gehört auch die Pflichtenlehre, die uns vorschreibt, was wir thun sollen. Hier vermißt Bacon die Lehre von den entgegengesetzten Lastern, die uns zeigen möge, was die Menschen wirklich thun, wie sie jene bösen Künste der Falschheit und Täuschung ausüben, klug wie die Schlangen, aber keineswegs ohne Falsch wie die Tauben. Diese bösen Künste gleichen dem gefährlichen Basiliken, bei dem, wie die Fabel sagt, alles darauf ankomme, wer den ersten Blick hat. Erkennen wir den Basiliken, bevor er uns anblickt, dann sind wir gerettet; im andern Falle sind wir gebannt und verloren. Daher empfiehlt Bacon, den Macchiavelli zu studieren, der in seinem Buche vom Fürsten diese Künste der Falschheit und Täuschung unübertrefflich geschildert habe. Genau so hat Shakespeare diese *malae artes* personifiziert in seinem Richard III.:

Ich will mehr Schiffer als die Nix ersäufen,
Mehr Gaffer tödten als der Basilisk,
Ich will den Redner gut wie Nestor spielen,
Verschmitzter täuschen, als Ulyß gekonnt,
Und Sinon gleich ein zweites Troja nehmen.
Ich leide Farben dem Chamäleon,
Verwandle mehr wie Proteus mich und nehme
Den mörderischen Macchiavell in Lehr'.¹⁾

Solche und einer Reihe ähnlicher Uebereinstimmungen zwischen Bacon und Shakespeare habe ich stets mit hohem Interesse verfolgt, aber nie etwas Anderes daraus hergeleitet als ein Zeugniß jener Ideenverwandtschaft, die zwischen den führenden Geistern einer Weltepoche zu herrschen pflegt. Der größte Philosoph und der größte Dichter des Elisabethanischen Zeitalters! Ich bin so oft bei dem Studium des Einen an gleichartige Anschauungen des Andern erinnert worden, daß ich lebhaft wünschte, es möchten sich von den persönlichen Eindrücken, welche der Eine von dem Andern gehabt hat, insbesondere Bacon von Shakespeare, einige sichere Spuren auffinden lassen, Als daher die Bacon-Shakespeare-Kontroverse so viele Federn zu beschäftigen anfing, habe ich zwar niemals gezweifelt, daß die «Baconianer» einer in die Luft gebauten Hypothese nachtrachteten, aber ich habe mit einem ihrer amerikanischen Gegner gehofft, daß diese Untersuchungen über manche am Wege gelegenen Punkte ein unerwartetes Licht verbreiten könnten: interessante *side-lights* und *collateral information*, wie John Weiß solche beiläufige Gewinne

¹⁾ Mein Werk: Fr. Bacon etc. S. 389—390.

genannt hat. Aber meine Hoffnungen sind weniger erfüllt worden als die seinigen.

Die Baconianer sind von ihrem Dogma zu sehr besessen und verhalten sich zu der Frage nicht als Kritiker und Forscher, sondern wie Advokaten, die immer bestrebt sind, die Gegengründe, auch die solidesten, wegzureden oder zu ignorieren, die Scheingründe dagegen, auch die losesten, durch alle möglichen superlativen Verstärkungen einzureden und zu verdichten; sie beweisen nicht, sondern plaidieren: sie plaidieren pro Bacon contra Shakespeare und behandeln die ganze Kontroverse als *plea*.

Es ist nicht zufällig, daß unter den Wortführern der Baconianer sich einige Advokaten besonders hervorgethan haben. Sobald sie auf William Shakespeare zu sprechen kommen, reden sie wie von einer Gegenpartei, deren Verurtheilung auf alle Art zu betreiben sei. Unwillkürlich gerathen sie daher in den Ton der Schmähung. Da heißt es: Dieser Bauernjunge, dieser Fleischerlehrling, dieser Wilddieb, dieser Taugenichts, u. s. f. Wenn es sich darum handelte, W. Shakespeare heilig zu sprechen, so würde Hr. A. Morgan nicht übel zum *advocatus diaboli* taugen, vorausgesetzt, daß er noch heute so denkt wie vor fünfzehn Jahren.

Während nun die Baconianer unaufhörlich von einem «Shakespeare-Mythus» reden, der zu Gunsten Bacons von Grund aus zerstört werden müsse, häufen sie selbst Mythen über Mythen auf Bacon, d. h. sie lassen denselben eine Menge Dinge sagen und thun, die er nie gesagt und nie gethan hat. Von diesen Bacon-Mythen will ich reden, indem ich ihren Gang, gleichsam ihre Etappen verfolge, von den vermeintlichen äußereren und äußerlichen bis zu den vermeintlichen inneren und innersten Gründen, auf welche sich die Behauptung stützt: daß Bacon der Dichter Shakespeare gewesen sei.

3. Unparteiische Stimmen für und wider.

Hören wir zuvor noch einige Stimmen von England her, die sich über die Frage geäußert haben, ohne darüber zu streiten.

Nach dem Tode des Lord Palmerston (1865) hat man unter anderen Merkwürdigkeiten von diesem Staatsmann erzählt, daß er gern mit literarischen Dingen Staat gemacht und öfter die paradoxe Meinung hingeworfen habe: nicht Shakespeare, sondern Bacon sei der Verfasser der nach jenem genannten Stücke gewesen; gelegentlich habe der Lord das Buch einer amerikanischen Dame herbeigezogen, worin die Sache bewiesen sei. Es war die Schrift der Miss Delia Bacon, die, wohl von ihrem Namen geblendet, die fixe Idee

gefaßt hatte, daß Lord Bacon das System seiner politischen Philosophie in einer Reihe von Schauspielen, die der Hand Shakespeare's anvertraut waren, der Zukunft offenbart habe. Der Hamlet habe gleichsam das Programm der ganzen Serie enthalten. Um ihre Idee zu beweisen und auszuführen, ist Miss Delia Bacon nach England gegangen und hat nach vielen Leiden und Entbehrungen ihre Irrfahrten im Irrenhause geendet. Wenn es Märtyrer des Irrthums giebt, so war diese unglückliche Frau ein solcher Märtyrer. Sie ist durch ihre Schriften aus den Jahren 1856 und 1857 die Anfängerin, wenn nicht die Begründerin der Bacon-Theorie geworden.

Weit gewichtiger und interessanter als die Späße des Lord Palmerston sind die Aussprüche eines Mannes, wie Thomas Carlyle, der die Heroen des Geistes zu würdigen wußte und dazu den Ernst und die Tiefe der Einsicht wie der Kenntnisse besaß. Er hat sich von Miss Delia Bacon besuchen lassen, ihre Ansichten angehört und darauf gesagt: «Ihr Bacon hätte ebenso gut die Erde erschaffen können, wie den Hamlet!» Einem gleichzeitigen Briefe an einen amerikanischen Freund hat er die Nachschrift hinzugefügt: «Ihre Landsmännin ist verrückt». Viele Jahre vorher, in seinen Vorlesungen über die Heroen und deren Verehrung, hatte Carlyle auch von Bacon und Shakespeare gesprochen und hier erklärt: daß jener mit allem Geiste, den er gehabt und in seinen Werken dargelegt habe, diesem gegenüber nur sekundär sei; denn Shakespeare war ein Schöpfer, was Bacon nicht war. Seit den Tagen Shakespeare's sei nur Einer erschienen, der an ihn erinnere: dieser Eine und Einzige sei Goethe.¹⁾

Der jüngste Herausgeber der Gesammtwerke Bacon's und sein Biograph, James Spedding in Cambridge, gegenwärtig wohl die erste Autorität in Sachen Bacon's, ist wiederholt nach seiner Ansicht gefragt worden und hat sich gegen die Bacon-Theorie völlig ablehnend verhalten. Er hat einem ihrer Hauptvertreter geantwortet: wer auch die Stücke Shakespeare's geschrieben habe möge, Einer gewiß nicht, nämlich Bacon.

III. Die erste Art der Bacon-Mythen.

1. Bacon als Quelle des Northumberland-Manuskripts.

Im Jahre 1867 ist in der Bibliothek des Grafen Northumberland zu London ein altes handschriftliches Buch aufgefunden worden, verstümmelt, defekt, angebrannt, welches Abschriften Baconischer,

¹⁾ Wyman, Nr. 73 und 131. Vergl. Carlyle, *On Heroes* (1889), p. 97: *The Hero as Poet*.

Shakespearischer und anderer Werke enthalten hat. Es enthält noch vier Reden Bacon's vollständig (wenn auch etwas beschädigt), von denen bisher nur ein Theil bekannt war. Diese Reden hatten den Zweck, die Königin am Queensday, dem Jahrestage ihrer Krönung, zu feiern. Es galt die Feier des 17. November 1592, als Elisabeth 34 Jahre glorreich regiert hatte.

Bacon komponiert das aufzuführende Festspiel. Vier Personen berathen die Feier: die erste Rede gilt dem Preise der Tapferkeit, die zweite dem der Liebe, die dritte dem der Erkenntniß, die vierte der Königin selbst, die alle diese Tugenden in sich vereinige. Die Rede: *The Praise of Knowledge* ist höchst interessant. Man erkennt darin den neuerungslustigen Philosophen, den Verfasser des «Neuen Organon», das erst 28 Jahre später erschien. Das Festspiel heißt: *A Conference of Pleasure*. Unter diesem Namen hat Spedding das Northumberland-Manuskript herausgegeben (1870).¹⁾

Auf dem ersten Blatte dieses *paper book* steht die Angabe des Inhalts, worunter sich auch die Titel: Richard II. und Richard III. befinden. Auf demselben Blatte stehn gekritzelt einigemale der Name «Francis Bacon» und acht- bis neunmal der Name «William Shakespeare», offenbar von der Hand des Abschreibers, der nach Spedding's positiver Erklärung Bacon nicht war. Stammt das Manuskript, wie Spedding meint, aus dem Zeitalter der Elisabeth, so ist dies vielleicht die einzige handschriftliche Stelle aus jenen Tagen, wo die beiden Namen Bacon und Shakespeare unmittelbar neben einander gestellt sind. Das ist recht interessant, beweist aber für die Bacon-Theorie nicht das Mindeste.

Von Richard II. und Richard III. findet sich nichts als die Namen im Inhaltsverzeichniß. Nun meinen die Baconianer, daß dieses Manuskript unmittelbar oder mittelbar von Bacon selbst herrühre, daß es den handschriftlichen Text jener beiden Historien enthalten habe, noch bevor dieselben gedruckt waren, ja sogar, wie einige zu glauben scheinen, nicht bloß enthalten habe, sondern noch enthalte!

Wenn man diese Fiktionen addiert, so ergiebt sich als Totalsumme der Mythus: daß Bacon die Shakespearischen Historien verfaßt habe; denn wer die erste und letzte vor dem Drucke aufgezeichnet hat, wird wohl den ganzen Cyklus geschrieben haben.

¹⁾ Works VIII (1862), p. 119—126. Vergl. XIV (1874) *Preface*. Diese Sonderausgabe ist gegenwärtig vergriffen.

2. Bacon als geheimnißvoller Dichter. Das Sonett.

Richard II. war gedruckt und Heinrich V. so gut wie vollendet, als die Königin im März 1599 ihren Liebling, den Grafen Essex (keineswegs wider seinen Willen, sondern auf seinen dringenden Wunsch) als Statthalter nach Irland schickte, um die dortige Rebellion schnell niederzuwerfen. Alle Welt erwartet seine baldige siegreiche Rückkehr. Shakespeare hat dem letzten Akt Heinrich's V. einen Prolog vorausgeschickt, worin er den Grafen schon als Triumphator begrüßt und mit dem Sieger von Agincourt vergleicht.

Plötzlich kehrt Essex unverrichteter Dinge und eigenmächtig nach London zurück (September 1599) und überrascht die Königin in ihrem Palaste Nonsuch. Die ihm zärtlich gesinnte, aber mit Recht erzürnte Herrscherin beschließt, ihn richten und strafen zu lassen, nicht *ad ruinam*, wie sie sagt, sondern *ad correctionem* und *ad reparationem*. Sie hat damals mit Bacon, einem ihrer außerordentlichen juristischen Räthe, dem Freunde und Günstlinge des Grafen Essex, öfter über diese Angelegenheit gesprochen. Eines Tages (im September 1600) kündigt ihm die Königin an, daß sie in seiner Sommerwohnung zu Twickenham Park zu Mittag essen wolle. Auf diese Veranlassung verfaßt Bacon ein Sonett, um die Königin zu feiern und für den damals verbannten Essex günstig zu stimmen.

Er selbst erzählt diese Begebenheit in seiner späteren Vertheidigungsschrift wegen seines Verhaltens zu und gegen Essex. «Ich hatte», so schreibt er, «ein Sonett verfertigt, obgleich ich mich nicht für einen Dichter ausgebe (*though I profess not to be a poet.*)» Die Baconianer aber lassen ihn sagen: «obwohl ich nicht bekenne, daß ich ein Dichter bin». Er ist also nach seinem eigenen Geständniß ein heimlicher Dichter, ein Dichter incognito, d. h. Shakespeare!

Aus einem heimlichen Dichter, d. i. aus einem Manne, der sich nicht für einen Dichter hält und ausgiebt, aber in gelegener Stunde sein Sonett macht, auch wohl ein Festspiel komponiert, wird ein geheimnißvoller Dichter, von dem man nach drei Jahrhunderten entdeckt, daß er Shakespeare war. Niemals ist ein Gedicht so ergiebig, so fruchtbar gewesen, wie dieses Sonett, denn es hat in den Köpfen der Baconianer 36 Dramen und 154 Sonette geboren!

¹⁾ Sir Francis Bacon his Apology, in certain imputations concerning the late Earl of Essex etc. London 1604. Works X, pag. 139—162.

3. Bacon als staatsgefährlicher Dichter.

Kaum hat Bacon in seiner eben erwähnten Apologie, beiläufig gesagt, dem Muster- und Meisterstück einer Denkschrift, die Geschichte von jenem Sonette erzählt, so macht er unseren heutigen Baconianern alsbald noch ein zweites höchst merkwürdiges und folgenreiches Geständniß.

Ich will vorausschicken, daß Bacon, einer der berühmtesten und bewährtesten Parlamentsredner Englands, die Kunst der kurzen, treffenden, bildlich einleuchtenden Rede in hohem Maße besaß und geflissentlich auszubilden bedacht war. Antworten solcher Art gehörten zu seinen Spezialitäten. Es waren, wie man heute sagt, «geflügelte Worte», die von seinem Munde weg- und Anderen zuflogen, die sie weitertrugen, wohl auch selbst gesagt haben wollten. Die Königin liebte solche Reden und Antworten und wußte sie zu erwidern.

Nun hatte ein Dr. Hayward dem Grafen Essex eine Schrift gewidmet, die von dem ersten Regierungsjahre Heinrich's IV., also von der Entthronung Richard's II., handelte. Die Königin hegte den schlimmsten Verdacht, sie witterte hochverrätherische Absichten und wollte den angeblichen Verfasser einsperren und foltern lassen, um den wirklichen zu erfahren. Bacon suchte die Herrscherin zu begütigen und ihr die Schrift als unverfänglich darzustellen; es sei nicht Verrath darin enthalten, sondern Felonie, der Verfasser habe nicht den Thron gefährdet, sondern den Tacitus bestohlen; die Königin möge nicht den Mann, sondern seine Feder auf die peinliche Frage stellen, d. h. den Verfasser in der Klausur die Schrift da fortsetzen lassen, wo er dieselbe abgebrochen habe; dann wolle er (Bacon) schon erkennen, ob Hayward der Verfasser sei oder nicht.

In seiner Erzählung, die von jenem Sonette herkommt, fährt Bacon so fort: «Um dieselbe Zeit, in einer Sache, die mit dem Prozesse des Grafen Essex einige Verwandtschaft hatte, gedenke ich einer meiner Antworten, die, obwohl sie von mir ausging, später in Anderer Namen umlief».¹⁾ So hat er gesagt. Nun aber läßt man ihn sagen (indem die Uebersetzung ein Wörtchen eingefügt, welches nicht im Text steht): «Um dieselbe Zeit erinnere ich mich einer Antwort von mir in einer Sache, die einige Verwandtschaft mit des Lords Angelegenheit hatte, und die, obgleich sie von mir ausging, dann in Anderer Namen umlief».²⁾

¹⁾ *Apology*, p. 149—150.

²⁾ E. Bormann, S. 278—282.

Demnach wäre, was von Bacon ausging, nicht jene Antwort gewesen, die er der Königin gab, sondern die Sache, die mit dem Prozeß des Grafen zusammenhing, d. h. die Darstellung der Entthronung Richard's II.; die Anderen aber, in deren Namen die Sache später umlief, seien Dr. Hayward und William Shakespeare. Hier also habe Bacon selbst bekannt, daß er Richard II. verfaßt und aus Furcht vor dem Zorn der Königin sich hinter Shakespeare als seinen Strohmann versteckt habe.

Die offene Empörung des Grafen, die er mit seinem Tode als Hochverräther gebüßt hat, geschah am 8. Februar 1601. Am Nachmittag des 7. wurde vor den Verschworenen «Richard II.» aufgeführt, um sie sehen zu lassen, wie man einen König entthrone. Dieses Stück war aber nicht, wie man vielfach angenommen hat — auch ich habe mich darin geirrt —, Shakespeare's gleichnamige Historie die auch zu dem revolutionären Zweck schlecht gepaßt hätte, sondern nach gerichtlicher Aussage und Feststellung ein altes Stück (*old play*), das seine Zugkraft verloren hatte, weshalb den Schauspielern ein höherer Preis für die Aufführung gezahlt wurde.¹⁾

Shakespeare's Richard II. war 1597 erschienen. Es ist schon deshalb unmöglich, daß Bacon aus Beweggründen der Furcht, wozu die Anlässe erst in den Jahren 1599 bis 1601 eintreten konnten, schon drei Jahre vorher sich hinter Shakespeare versteckt haben soll.

Dies ist der Mythus von Bacon als dem Verfasser Richard's II., noch dazu in staatsgefährlicher Absicht, die nie einem Menschen ferner lag, vielmehr so sehr zuwiderlief als ihm. Hier ist ein ganzes Nest von Bacon-Mythen, verworrener Chronologie und falschen Interpretationen!

Essex und seine Freunde, daraunter der auch durch Shakespeare berühmte Graf Southampton, die Bacon gerichtlich hatte verfolgen müssen, waren am Hofe zu Edinburg bei Jakob VI., dem Sohne der Maria Stuart, dem Thronfolger der Elisabeth, wohl angesehen. Gleich nach dem Tode der Königin verfaßte Bacon jene Denkschrift, in der seiner dem Grafen Essex erwiesenen guten Gesinnungen und Dienste ausführlich gedacht war, namentlich auch jenes Sonetts, das er zu Essex' Gunsten in der Stille von Twickenham Park gedichtet hatte. Jetzt war Zeit, daran zu erinnern. Er hatte im Interesse und Dienste des Grafen Essex auch Festspiele komponiert, ohne sich als deren

¹⁾ *A Declaration of the practices and treasons attempted and committed by Robert late Earl of Essex and his complices etc. 1601.* Works IX. p. 289—290.

Verfasser zu rühmen. Dies alles mochte dem Dichter John Davies bekannt sein, der ihm befreundet, bei König Jakob beliebt und zu demselben gereist war. An diesen seinen Freund schrieb Bacon am 28. März 1603 (gleich nach dem Tode der Königin) und empfahl sich ihm mit dem Wunsche, er möge heimlichen Dichtern gut sein (*desiring you to be good to concealed poets*).¹⁾

Dieses Schlußwort des Briefchens erscheint unsren Baconianern außerordentlich bedeutsam. Hier nennt sich Bacon selbst einen heimlichen Dichter; er lüftet auf einen Augenblick den Schleier seines großen Geheimnisses, und man erkennt sogleich — die Züge Shakespeare's!

4. Bacon «unter anderem Namen».

Die Würden und Titel, welche Bacon auf der Höhe seiner Laufbahn empfing, haben seinen Namen in gewisser Weise verändert. Als er im Jahre 1618 «Bacon von Verulam» geworden war, schrieb er sich «Francis Verulam». Nachdem ihn der König in den ersten Tagen des Jahres 1621, kurz vor seinem schmählichen Sturze, vor feierlich versammeltem Hofe zum «Viscount von St. Alban» erhoben hatte, hieß er und schrieb sich «Francis St. Alban». Der Name Bacon verschwindet hinter dem Titel und der Würde des Pairs: der selbe verhält sich zu Verulam oder St. Alban, wie Cecil zu Salisbury, Pitt zu Chatham, Disraeli zu Beaconsfield. Niemand sagt «Pitt von Chatham», niemand sollte sagen «Bacon von Verulam»; aber alle Welt braucht diese inkorrekte Bezeichnung, selbst die Geschichte der Philosophie. Unter dem Namen «Bacon von Verulam» ist er weltberühmt, unter dem Namen «St. Alban» kennt ihn so gut wie niemand.

Nun schreibt Toby Matthew, einer seiner vieljährigen und vertrautesten Freunde, der zur römischen Kirche bekehrte Sohn eines englischen Bischofs, im Jahre 1623 an ihn als «Viscount von St. Alban» und sagt (wahrscheinlich im Hinblick auf das eben damals in lateinischer Sprache in neun Büchern erschienene Hauptwerk) in der Nachschrift seines Briefes: «Der wunderbarste Geist, den ich in meiner Nation und diesseits der See kennen gelernt habe, ist von Eurer Lordschaft Namen, aber bekannt ist er unter einem andern».

Hier sehen unsre Baconianer den Schleier des großen Geheimnisses nicht bloß gelüftet, sondern gefallen, und es erscheint — Shakespeare in Lebensgröße! «Ein höchst mysteriöses Postskript

¹⁾ Works X, p. 65. Vergl. den Brief an den Lord Southampton, p. 75.

(most mysterious)», sagt Mrs. Henry Pott. Wen Anderen könnte «der andere Namen» bedeuten als Shakespeare?

Das Rätsel löst sich, wie mir scheint, weit einfacher. Der Mann, dessen Werke die Welt kennt und bewundert, heißt nicht Viscount von St. Alban, sondern Bacon.

IV. Bacon als dramatischer Geschichtsschreiber.

Zwischen den beiden Tetralogien von Richard II. bis Richard III. auf der einen Seite und Heinrich VIII. auf der anderen liegt in der Reihenfolge der Könige die Regierung Heinrich's VII., in der Reihenfolge der Dramen eine Lücke. Nun meinen die Baconianer, daß zur Ausfüllung der letzteren Bacon's «Geschichte der Regierung Heinrichs VII.» geschrieben und dramatisch stilisiert war.

Diese Ansicht ist von vornherein verfehlt und mit den urkundlichen Thatsachen in Widerstreit. Als Bacon unmittelbar nach seinem Sturze, von London verbannt, fern von den historischen Quellen und Hilfsmitteln, binnen wenigen Monaten das genannte Werk verfaßte, hatte er nicht die Absicht, eine Lücke zu ergänzen, sondern die Geschichte Englands von der Vereinigung der Rosen bis zur Vereinigung der Reiche, d. h. von Heinrich VII. bis Jakob I., zu schreiben. Er hat dieses Werk, wie viele andere, nicht ausgeführt, aber noch den Anfang der Geschichte Heinrichs VIII. hinterlassen: Beweises genug, daß sein Werk nicht eine Lücke zwischen Richard III. und Heinrich VIII. auszufüllen bestimmt war.

Der Erste, der auf den dramatischen Stil dieses Werkes hingewiesen und daraus Schlüsse gezogen hat, welche die Bacon-Theorie stützen sollten, war wohl Villeman mit seinem Schriftchen: *Un problème littéraire* (1878)¹⁾, einer der wenigen Franzosen, die etwas zur Bacon-Theorie beigesteuert haben: ein Mangel oder eine Enthaltung, die der französischen Literatur keineswegs zum Vorwurf gereicht.

Wenn Bacon in seinem «Heinrich VII.» erzählt, daß die Ursachen der Bürgerkriege wie schweres, dichtes Gewölk über England hingen, so vernimmt Villeman die Sprache Richard's III.: «Die Wolken all', die unser Haus bedroht» u. s. f. Wenn es in «Heinrich VII.» heißt, daß eine Person sich entfernt oder die Scene gewechselt habe, daß die Schicksale der Wittwe Eduard's IV. Gegenstand einer Tra-

¹⁾ Wyman scheint die Schrift nicht gekannt zu haben, da er den Verfasser «Villemain» und den Titel *Un procès* nennt. Nr. 109.

gödie hätten sein können, daß Perkin Warbeck (der falsche Richard) die Kunst eines vollendeten Schauspielers besessen, daß in einem Momente politischer Spannung sich der Adel Englands versammelt habe, wie die Personen eines Dramas bei der Lösung des Knotens u. s. f., so ruft Villeman seinen Lesern zu: «Hört! Er redet von Scene, Tragödie, Rolle, Schauspieler, dramatischem Knoten» u. s. f. Der Verfasser der Geschichte Heinrich's VII. sei ein dramatischer Schriftsteller; dieselbe Feder habe auch Richard III., die Historien, mit einem Worte Shakespeare geschrieben.

Wenn die jüngste Bacon-Theorie sich rühmt, die Entdeckungen des dramatischen Stils in Bacon's Heinrich VII. zuerst gemacht zu haben, so ist sie im Irrthum. Ob der theatricalischen Bilder und Gleichnisse ein Dutzend oder einige Dutzende hergezählt werden, thut nichts zur Sache. Da ihre Beweiskraft gleih Null ist, so kann sie durch die Zahl der Beispiele nicht vermehrt werden. Bacon hatte das Drama die Geschichte in sichtbarer Gegenwart (*historia spectabilis*) genannt; wir nennen die Schaubühne «die Bretter, welche die Welt bedeuten»; daher ist nichts natürlicher, als daß ein Geschichtsschreiber seine Sprache öfter durch Bilder belebt, die an die Bühne erinnern. Daraus folgt nicht, daß der Historiker ein dramatischer Schriftsteller ist. Auch die vielen Blankverse, die in Bacon's Heinrich VII. sich mögen auffinden lassen, beweisen nicht, daß er Shakespeare war.

Zur Niederschlagung solcher Argumente hat es gedient, daß man sogleich eine Reihe theatricalischer Gleichnisse aus Mommsen und eine Reihe Blankverse aus Macaulay angeführt hat: ein ebenso treffender wie amüsanter Gegenbeweis.¹⁾

Was aber die parallelen Ausdrucksweisen (insbesondere in Bacon's Heinrich VII. und Shakespeare's Richard III.), diese sogenannten Parallelismen und deren Beweiskraft betrifft, die bei allen Vertretern der Bacon-Theorie eine so überaus wichtige Rolle spielt, so werde ich diese Schlußart gleich in dem folgenden Abschnitt etwas näher beleuchten.

V. Die zweite Art der Bacon-Mythen.

1. Bacon als der Kaufmann von Venedig.

Zu den verhängnißvollen Charakterschwächen Bacon's gehörte der Hang, über seine Verhältnisse zu leben, mehr Geld auszugeben, als er hatte, und sich immer von Neuem in Schulden zu stürzen.

¹⁾ W. Brandes in Westermann's Illustr. Monatsh. Okt. 1894. S. 130—139.

Oft und gern half ihm sein Bruder Anthony¹⁾.) Aber der Goldschmied Sympson in der Lombard Street, dem er einen Wechsel von 300 Pfund schuldete, war ein ungeduldiger Gläubiger und ließ Bacon eines Tages, als dieser in wichtigen Geschäften aus dem Tower kam, auf offener Straße verhaften; auch wäre er sicherlich eingesperrt worden, wenn nicht schleunige Hülfe zur Hand gewesen wäre. Sie kam diesmal nicht von Bruder Anthony, sondern, wie es scheint, von amtlicher Seite.²⁾)

Hier entdeckt sich nun unsern Baconianern plötzlich die schönste Uebereinstimmung zwischen diesem widerwärtigen Erlebnisse Bacon's im September des Jahres 1598 und dem Kaufmann von Venedig, der bald nachher erschien. Der großmüthige und freigebige Kaufmann heißt Antonio, Bacon's großmüthiger und freigebiger Bruder heißt Anthony: also ist Anthony gleich Antonio, Bacon mithin gleich Bassanio; der Goldschmied Sympson aber ist der Jude Shylock, beide haben denselben Anfangskonsonanten und dieselben Vokale. Wie merkwürdig! Wie überzeugend! Die Verhaftung Bacon's als insolventen Schuldners ist das Original, der Kaufmann von Venedig ist das dramatische Abbild, das von ihm selbst verfaßte: eine neue Art von Bacon-Mythen, nach welchen Bacon seine eigenen Lebensschicksale dramatisiert und durch Shakespeare auf die Bühne gebracht hat.³⁾)

2. Der Schluß der drei Taugenichtse.

Hier ist nun die für die ganze Bacon-Theorie so charakteristische Schlußart, daß sie eine nähere Beleuchtung verdient.

Anthony und Antonio haben denselben Namen, also ist Anthony gleich Antonio; Sympson und Shylock sind beide Wucherer, also ist Sympson gleich Shylock; Bacon wird verhaftet, der Kaufmann von Venedig wird auch verhaftet, also ist Bacon der Kaufmann von Venedig. Da aber Anthony schon Antonio ist und außerdem mit dem ganzen Handel nichts zu thun hat, so ist Bacon nicht Antonio, sondern muß Bassanio sein, der aber nicht verhaftet wird, und so dreht sich die Sache im sinnlosen Kreise.⁴⁾)

Diese Art zu schließen ist bekanntlich eine der allerverpöntesten. Die Logiker nach Aristoteles nennen sie den positiven Schluß in der

¹⁾ Works VIII. p. 322. (Zahlungen aus den Jahren Sept. 1593 bis Jan. 1598.)

²⁾ Works IX. p. 106—108. (Die Sache begiebt sich am 24. Sept. 1598.)

³⁾ Bormann S. 301 ff.

⁴⁾ Ebendaselbst S. 302.

zweiten Figur. Um aber nicht schulmäßig zu reden, erlaube ich mir, dieselbe Sache etwas anschaulicher und konkreter zu bezeichnen. Ich erinnere mich, daß eines unsrer lustigen Blätter einmal zum Spaße drei Taugenichtse beweisen lassen wollte, daß sie gute Leute seien; ihr Beweis lautete: «Aller guten Dinge sind drei, wir sind unser drei, also sind wir gute Dinge».

Ich will diesen Schluß, um die Schulsprache zu vermeiden, den der drei Taugenichtse nennen, indem ich den Ausdruck lediglich im logischen und bildlichen, keineswegs aber im moralischen Sinne gebraüche. Doch muß ich hinzufügen, daß nicht bloß in dem angeführten Falle, sondern durchgängig die gesammte Bacon-Theorie sich die Façon dieses verpönten Schlusses angeeignet hat: es ist gleichsam der Takt, nach welchem sie marschiert.

3. Bacon als Othello.

In seinem Testamente vom Jahre 1621 hatte Bacon seine Frau reichlich bedacht, auch in dem späteren Testamente vom Dezember 1625 diese günstigen Bestimmungen wiederholt, aber nachträglich widerrufen aus gerechten und schwerwiegenden Gründen (*for just and great causes*). Der Grund war die inzwischen entdeckte Untreue der Frau. Hier haben einige Baconianer das Motiv zum Othello gewittert. Freilich erschien dieser 1622, während die Enterbung vom Dezember 1625 datiert; freilich war Othello schon gedichtet und aufgeführt, ehe Bacon geheirathet hat, aber das thut den Rechnungen der Mrs. Henry Pott keinen Eintrag.

4. Bacon als Katharina von Aragonien, Wolsey und andere gefallene Größen.

Bacon habe seinen Sturz, der ihm bekanntlich zur Schuld und Schande gereicht hat, «still und stolz» ertragen und diese Gesinnungsart in Personen wie Katharina von Aragonien, Buckingham, Wolsey u. a. dramatisch dargestellt.

In Wahrheit hat Bacon seine Richter um Barmherzigkeit angefleht und sich ein gebrochenes Rohr genannt: das war nicht «stolz». In Wahrheit ist er nicht müde geworden, um seine volle Wiederherstellung zu bitten: das war nicht «still». «Still und stolz!» Das klingt ja fast wie «edle Einfalt» und «stille Größe», wie Winkelmann die griechischen Kunstwerke charakterisiert hat.¹⁾

¹⁾ Bormann S. 298–300.

VI. Die dritte Art der Bacon-Mythen.

1. Bacon als Verfasser des Promus.

In einer Sammlung von Manuskripten, die in Britischen Museum aufbewahrt werden, finden sich etwa 50 Folioseiten unter dem Titel «Vorrath musterhafter und anmuthiger Redewendungen» (*Promus of Formularies and Elegancies*), in Gruppen gesondert, als da sind Begrüßungsformen, Gleichnisse, Metaphern, Sprichwörter etc. Ein Theil dieses Promus ist nach Spedding's Ansicht, der dem Ganzen keinen irgendwie bedeutsamen Werth zuschreibt, von Bacon's Hand, weshalb er einige wenige Auszüge daraus in seine Gesamtausgabe der Werke aufgenommen hat. Dies geschah schon 1861.¹⁾

Einige Jahrzehnte später hatte eine englische Dame, Mrs. Henry Pott, den Promus vollständig herausgegeben (1883) und nach einer angeblichen Durchmusterung von mehreren tausend Büchern an 1655 Redewendungen nachweisen wollen, daß sie in der vor-Baconischen Literatur nicht, in der gleichzeitigen aber nur bei Shakespeare sich finden, welche sprachgeschichtliche Behauptung von sachkundiger Seite bestritten und widerlegt worden ist. Sie hat im Promus die Keime zu entdecken gemeint, woraus sowohl die Sonette, als auch die Dramen Shakespeare's erwachsen seien, weshalb diese Dichtungen insgesamt nicht von Shakespeare, sondern nur von Bacon herrühren können. Diesen Beweis der Bacon-Theorie nennt sie den ersten aus einleuchtenden inneren Gründen (*internal evidence*).²⁾

2. Der Promus als Quelle von Romeo und Julia.

Ich will nur diejenigen Blätter beachten, welche die Keime, gleichsam den Rohstoff und die Vorbereitung zu Romeo und Julia enthalten sollen und deshalb von Mrs. Henry Pott selbst für vorzüglich geeignet erklärt werden, ihre Ansicht zu beweisen. Mit gespannter Erwartung nehme ich die Blätter zur Hand, mit einer Enttäuschung ohne Gleichen lege ich sie bei Seite.

Da steht: «guten Morgen», «guten Abend», «gute Nacht», «Amen», «der Hahn», «die Lerche», ein lateinischer Vers, welcher die Knaben

¹⁾ Works VII. p. 187—213.

²⁾ *The Promus of Formularies and Elegancies [being private notes, circ. 1594, hitherto unpublished] by Francis Bacon, illustrated and elucidated by passages from Shakespeare by Mrs. Henry Pott, with preface by E. A. London 1883.* Mit Appendix und Index zählt das Buch 658 Seiten, während Spedding's Auszüge nur 13 Seiten betragen und von den auf Romeo und Julia bezogenen nichts enthalten.

ermahnt, früh aufzustehn, aber nicht umsonst: *mane* nicht *vane*; ein lateinischer Vers, welcher den Schlaf ein falsches Bild des eisigen Todes nennt u. s. f.

Diese Brocken sollen unter den Händen Bacon's sich in die Quellen verwandelt haben, denen die größte aller Liebestragödien entströmt ist!

Erst muß im Promus «guten Morgen» und «bon jour» gestanden haben, bevor Mercutio sagen konnte: «Signor Romeo, bon jour!» (II. 4). Erst wurde im Promus notiert: «Gute Nacht!», um den Mercutio sagen zu lassen: «Gute Nacht, Freund Romeo!» Nun erst konnte Julia sagen: «Und tausendmal gute Nacht!» (II. 2). Im Promus steht «Amen», um den Romeo auszurüsten und den Segenswunsch des Bruders Lorenzo bekräftigen zu lassen: «Amen! So sei's!» (II. 6).

Im Promus lesen wir nichts als das Wort «Lerche». Das soll der Keim sein, woraus das wundervollste aller Liebesgespräche hervorging: die Worte Julia's: «Es war die Nachtigall und nicht die Lerche!» die Worte Romeo's: «Die Lerche war's, die Tagverkünderin!»

Im Promus lesen wir den lateinischen Vers, welcher den Schlaf ein falsches Bild des eisigen Todes nennt. Dieser Vers sei der Text zu der Rede Lorenzo's, worin er Julien die erstarrenden Wirkungen seines Schlafrunkes schildert (IV. 1), der Text zu den Worten des alten Capulet, als er die Tochter in der Erstarrung vor sich sieht: «Der Tod liegt auf ihr, wie ein Maienfrost auf des Gefildes schönster Blume liegt!»

Nichts wäre erwünschter gewesen, als wenn auf diesen so ergebigen Blättern einmal der Name «Romeo» gestanden hätte. Wirklich hat Mrs. Henry Pott ihn zu finden geglaubt: sie las *rome* und hielt es für die Abkürzung von Romeo. In Wahrheit aber stand nicht *rome* da, sondern *vane*, wie von sachkundiger Seite nachgewiesen worden.¹⁾

Wenn die Erinnerung der Amme an das Erdbeben vor elf Jahren auf die Entstehung der Dichtung zu beziehen ist, wie Delius gemeint hat, so würde die letztere in das Jahr 1592 fallen und also einige Jahre früher entstanden sein als der Promus, der am 5. Dezember 1594 beginnt.

¹⁾ Eduard Engel, in Nr. 480 der «Nationalzeitung» vom 25. August 1894.
— Ueber den Promus s. Bormann S. 271—76.

2. Die Vergleichung der Werke.

Wie dem auch sei, Mrs. Henry Pott hat eine Art Bacon-Mythen auf das Tapet gebracht: sie läßt Bacon Vorrathskammern anlegen und mit Worten und Wörtern füllen, um die Personen seiner Dramen damit zu speisen. In ihrer nächsten Schrift: «*Hat Francis Bacon Shakespeare geschrieben?*»¹⁾ (1885) hat sie bereits angefangen, die Werke Bacon's mit den Werken Shakespeare's zu vergleichen, z. B. die naturgeschichtliche Abhandlung über die Winde mit dem Lustspiel «Der Sturm», um deren innere Uebereinstimmung und Einheit zu erweisen; sie hat damit den Weg betreten und angebahnt, welchen die jüngste Bacon-Theorie auszubauen sich zur Aufgabe gesetzt hat.

Im Übrigen befolgt ihre Beweisart genau jenen Takt, nach welchem der Marsch der Bacon-Theorie sich richtet. Da der Promus und Romeo und Julia eine Anzahl gleicher Worte und Wörter enthalten, so steht Romeo und Julia im Promus.

VII. Bacon's grosse Geheimschrift: Mythus oder Humbug?

Die ganze Bacon-Theorie würde mit einem Schlage feststehn, wenn sich irgendwo eine verborgene oder versteckte Urkunde aufspüren ließe, worin Bacon selbst berichtet hat: daß er der Dichter war, William Shakespeare aber sein Werkzeug und ein Mensch von der Art, wie unsere Baconianer ihn vorstellen. Und da Bacon, wie aus seiner Lehre ersichtlich, sich mit der Kunst des Chiffrierens und Dechiffrierens beschäftigt hat, so wird er diese Urkunde wohl chiffriert und der Nachwelt überlassen haben, den Schlüssel zu finden. Das große Baconeheimniß in Chiffren! Eine solche Urkunde dürfte man füglich «die große Geheimschrift» nennen (*great cryptogram*).

Aber wo sie finden? Am Ende hat sie Bacon in seinen eigenen Werken versteckt, und zwar in denjenigen, welche den Inhalt seines großen Geheimnisses ausmachen, in seinen Shakespeare-Dramen, in deren erster Gesamtausgabe, hauptsächlich in den beiden Theilen Heinrich's IV. Nirgends steht hier der Name Stratford, öfter dagegen der Name St. Alban, noch öfter der Name Francis: «Franz! Franz!» «Gleich, Herr, gleich!» — Wie Falstaff die Kaufleute plündert,

¹⁾ *Did Francis Bacon write Shakespeare? The lives of Bacon and Shakespeare compared with the dates and subject matter of the plays. By the Editor of Bacon's Promus etc. 'Look on this picture and on this.'* W. H. Guest & Co. 1885. — Ueber den Sturm und Othello vgl. S. 48, S. 61—62.

schreit er: «Nieder mit euch, ihr Speckfresser (*bacon-knaves*)!» Da haben wir schon «Francis» und «Bacon», also «Francis Bacon»! Wie leicht sind die Worte schütteln (*shake*) und Speer (*speare*) anzutreffen: da haben wir Shakespeare. In einer Scene der Lustigen Weiber spielt der Knabe William seine Rolle. Also Francis Bacon und William Shakespeare wären da, die beiden Hauptagenten jener tief verborgenen Geschichte, die das Bacon-Geheimniß ausmacht!

Nun wird es nicht schwer halten, in der Folio-Ausgabe Worte und Wortklänge genug ausfindig zu machen, daraus die ganze Legende von Bacon als dem Verfasser Richard's II., von Richard II. als einem staatsgefährlichen Stücke, von Hayward und dem Zorne der Königin, von Shakespeare als dem Stratforder Taugenichts und dem Londoner Schauspieler und Regisseur zu konstruieren und so zusammenzusetzen, wie es die *fable convenue* der Baconianer verlangt. Diese Geschichte soll dann Bacon selbst als Denkschrift verfaßt und die letztere mit seinen dramatischen Dichtungen dergestalt umwoben und durchsetzt haben, daß sie im Dickicht derselben tief verborgen ruht.

Die einzelnen Worte und Wortklänge, woraus sie besteht, haben in den Dramen eine andere Bedeutung als in der Denkschrift. In dieser sind die Chiffren, nach rückwärts und vorwärts durch Abstände getrennt, die arithmetisch berechnet und durch Rechnung erkennbar sind oder sein sollen. Die Rechnung enthält den Schlüssel zur Dechiffrierung.

So ist die große Geheimschrift entstanden, welche der Amerikaner Ignatius Donnelly entdeckt haben will (1888), nachdem sie 265 Jahre lang dem Auge der Welt verborgen geblieben.¹⁾ Er hat sie aufgefunden, nachdem er sie zuvor erfunden und nach der Richtschnur der Legende, wie sie die Bacon-Theorie vorschreibt, aus den Worten der Dramen zu komponieren, sich abgemüht hat; er hat eine Anzahl inkohärenter Bruchstücke mitgetheilt, den Schlüssel aber für sich behalten. Seit sieben Jahren wartet man vergeblich auf die Vollendung und die Lösung. Donnelly kann nicht geben, was er selbst nicht hat. Wo keine Chiffren sind, da ist auch kein Schlüssel!

Die ganze Scheinenträthselung richtet sich selbst durch die Absurdität ihrer Resultate. Diese Geheimschrift nämlich schildert William Shakespeare als einen Menschen, der mit zwanzig Jahren bei seinen Wilddiebereien einen Schuß in den Kopf bekommt und ein häßliches

¹⁾ Das Werk in zwei Bänden hat viel Glück gemacht; es ist alsbald in 20 000 Exemplaren verkauft worden und hat 800 000 Mark eingebracht. So heißt es.

Loch in der Stirn davonträgt; der dreizehn Jahre später, von Krankheiten entstellt und entkräftet, unsicheren Ganges einherschwankt, zugleich aber stark, groß, wohlbelebt ist und den Falstaff unübertrefflich spielt. Ein solcher Mensch existiert nicht.

Um die Industrie Donnelly's richtiger zu bezeichnen, als das Wort «Mythus» besagt, lassen wir uns einen Ausdruck dienen, den das Journal des Débats schon zehn Jahre früher auf die Bacon-Theorie überhaupt angewendet hat. »Man erlaube mir», schrieb damals Herr Varagnac, «die Bacon-Theorie für nichts Anderes zu halten, als was die Leute da drüber mit einem charakteristischen Worte benennen, welches in dem Vaterlande Barnum's ebenso üblich ist, wie die Sache, die es bezeichnet: das Wort heißt Humbug.»¹⁾

VIII. Der Gipfel der Bacon-Mythen.

1. Bacon als philosophischer Dichter.

Die Bacon-Theorie hat noch einen Schritt zu thun, und der Gipfel ihrer Mythenbildung ist erstiegen: sie bedarf weder des Promus noch der großen Geheimschrift, wnnn sich nachweisen läßt, daß die Werke Shakespeare's, die 36 Dramen der Folio, alle die Historien, Komödien und Tragödien, philosophische Werke sind, insbesondere naturphilosophische, die als solche nicht William Shakespeare, sondern nur Francis Bacon, der erste Philosoph des Zeitalters, der Begründer der Naturphilosophie und des Empirismus, verfaßt haben konnte.

¹⁾) Nach der großen Geheimschrift berichtet ein Buchhändler aus Stratford über die dortigen Abenteuer und Jugendsünden William Shakespeare's aus dem Jahre 1584; der Bischof von Worcester, in dessen Sprengel Stratford liegt, berichtet dem Staatssekretär Cecil über den Schauspieler W. Shakespeare aus dem Jahre 1597; Cecil aber berichtet der Königin über Bacon und Essex, über die staatsgefährlichen und gottlosen Dramen seines Vetters Bacon, den er St. Alban nennt, obwohl Bacon diesen Titel erst viele Jahre später empfing.

Wenn Bacon über die Wilddiebereien Shakespeare's und dessen Händel mit dem Ritter Thomas Lucy hätte unterrichtet sein wollen so stand ihm der nächste Weg offen, weil er mit der Familie des Ritters sehr gut, sogar verwandschaftlich bekannt war, wie aus seinem Briefe an den jüngeren Thomas Lucy auf Charlecote erhellt, den Spedding mitgetheilt hat (Works IV. p. 369).

Donnelly meint, daß Shakespeare den Hamlet schon deshalb nicht habe schreiben können, weil ihm die Quelle in der dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus verschlossen war, denn er habe kein Dänisch verstanden! Als ob Saxo seine «Historia Danica» dänisch geschrieben! Als ob Bacon Dänisch verstanden, da er doch an König Christian IV. von Dänemark lateinisch geschrieben! (Works XIV. p. 82.) Als ob es von der Hamletsage des Saxo nicht die französische Bearbeitung des Belleforest gegeben!

Dies zu beweisen, hat nun die allerjüngste Bacon-Theorie unternommen.

Darnach habe Bacon das Hauptwerk seines Lebens, die große Erneuerung der Wissenschaften (*Magna instauratio*), welches in sechs Theile zerfällt, nicht nur theilweise, sondern ganz und vollständig ausgeführt: die erste Hälfte in drei prosaischen Werken (der Encyklopädie, dem Organon und der Naturgeschichte), die zweite in den 36 Dramen der Folio.

Philosophische Dramen sind allegorischer Art und gehören als allegorische Dramen zu jenen Maskenspielen, über welche Bacon einen seiner Essays verfaßt hat, der mit der Erklärung beginnt und endet, daß solche Spiele bloßer Tand (*toys*) seien.¹⁾

Und er sollte die Absicht gehabt haben, die Hälfte seines größten Werkes in dieser Form auszuführen? Wir vergessen das große Schweigen, das absichtliche Dupieren! Dieser Essay soll dazu dienen, ihn selbst als dramatischen Dichter zu verschleiern: er ist ja ein heimlicher Dichter, ein geheimnißvoller, er ist Shakespeare! Eben darin besteht ja das Bacon-Geheimniß!²⁾

2. Bacon als Erfinder des parabolischen Dramas.

Nach der allerjüngsten Bacon-Theorie soll Bacon gelehrt haben: daß das parabolische oder allegorische, insbesondere naturphilosophische Drama die höchste Gattung der Poesie sei. Diese Behauptung aber, in welcher die jüngste Bacon-Theorie hängt, wie die Thür in der Angel, ist von Grund aus falsch, und ich bin verwundert gewesen, daß unter der beträchtlichen Anzahl von Schriften darüber, die mir zu Gesicht gekommen sind, nur eine war, welche diese fundamentale Täuschung gemerkt hat.³⁾

In Wahrheit hat Bacon gelehrt, daß der menschliche Geist in seinem Innern die Welt abbilde, und zwar kraft seiner Vermögen (des Gedächtnisses, der Einbildungskraft und der Vernunft) auf dreifache Art: das Abbild der Thatsachen oder Begebenheiten sei die Weltbeschreibung oder Geschichte; das der Ursachen oder Gesetze sei die Wissenschaft oder vernunftgemäße Erfahrung (was man heute in Frankreich und England «positive Philosophie» nennt); das Abbild

¹⁾ Works VII. Ess. XXVIII. *Masques and Triumphs*, p. 467—68.

²⁾ Bormann, S. 293.

³⁾ Ebendaselbst S. 4—7. — W. Brandes: Ueber das Shakespeare-Geheimniß. Westermanns Illustr. deutsche Monatsh. Okt. 1894. S. 123—125.

der Geschichte vermöge unserer Einbildungskraft, dieses imaginäre oder phantasiegemäße Abbild sei die Poesie.

Diese selbst ist wiederum dreifacher Art, da sie die Geschichte entweder in vergangenen Begebenheiten erzählt oder in gegenwärtigen Handlungen vorführt oder endlich als bedeutungsvolle Vorgänge darstellt: die erste Art der Poesie ist episch, die zweite dramatisch, die dritte parabolisch, wie die Gleichnisse, Fabeln und Mythen, die bald zur Veranschaulichung, bald zur Verhüllung moralischer und religiöser Wahrheiten dienen.

Es ist, beiläufig gesagt, höchst charakteristisch, daß Bacon die Poesie nur als Weltabbild gelten ließ, daß er die lyrische Gattung, die Darstellung des eigenen Innern, die Herzensergießungen, die Sprache des Eros, davon ausschloß und nicht zur Poesie, sondern zur Rhetorik gerechnet hat. Glaubt man wirklich, daß dieser Mann ein Dichter sein konnte, daß er der Dichter von Romeo und Julia, daß er Shakespeare war!?

Da wir im Traum Dinge für wirklich halten, die nur imaginär sind, so hat Bacon von der Poesie, diesem imaginären Abilde der Welt, einmal gesagt, daß sie gleichsam ein Traum der Wissenschaft sei (*tanquam scientiae somnium*); er hat die Poesie ganz im Sinne der Renaissance als eine Art weniger der Wissenschaft als der Gelehrsamkeit und der gelehrten Bildung (*genus doctrinae*) betrachtet, ohne welche poetische Werke weder zu machen noch zu verstehen sind.

Das durchgängige Thema aller Arten der Poesie ist nach Bacon die Geschichte (*historia*). Wenn er von der parabolischen Poesie als einer sinnbildlichen Geschichte (*historia cum typo*) sagt, daß dieselbe unter den übrigen Arten hervorrage (*inter reliquas eminent*), so hat er damit nicht den poetischen Werth, sondern den religiösen Charakter der allegorischen Dichtung hervorheben wollen.¹⁾

Es ist ihm nicht in den Sinn gekommen, die Arten der Poesie abzustufen oder dem Range nach zu ordnen: der epischen Poesie die dramatische, beiden aber die parabolische überzuordnen; es hat ihm noch weniger in den Sinn kommen können, nunmehr die dramatische und parabolische Poesie zu kombinieren und das parabolische Drama für die höchste Gattung der Poesie zu erklären.²⁾

Eine solche Art der Anordnung und Abstufung kommt mir vor, als ob jemand das Militär in Soldaten zu Fuß, zu Pferde und zur

¹⁾ De dignitate et augmentis scientiarum. Lib. II, cp. XIII. Works I. p. 520.

²⁾ Bormann S. 7.

See eintheilen, dann seiner Liebhaberei gemäß den Soldaten zu Fuß die zu Pferde und zur See vorziehen oder überordnen, endlich die beiden höheren Arten kombinieren und nunmehr die Reiter zur See für die höchste Gattung des Militärs erklären wollte! Genau so läßt die jüngste Bacon-Theorie in der Lehre Bacon's die parabolischen und naturphilosophischen Dramen entstehen.

Der Begriff naturphilosophischer Dramen ist nicht bloß völlig unbaconisch, er ist auch in der Theorie und Geschichte der Dichtkunst völlig unbekannt. Was Erzählungen und Dramen, was Gleichnisse und Fabeln sind, weiß jeder; was naturphilosophische Dramen sind, weiß niemand. Die ersten Beispiele derselben hat auch zufolge der jüngsten Bacon-Theorie erst Bacon in den 36 Dramen der Folio geliefert.

Wenn eine Untersuchung zu Resultaten führt, die ihre Unmöglichkeit offen zur Schau tragen, so hat sie die Probe geliefert und abgelegt, daß sie falsch ist und in der Irre. Machen wir die Probe.

3. Der Anfang des ersten Hamlet-Monologs als das non plus ultra naturwissenschaftlicher Dichtung.

Der Hamlet repräsentiert ein naturphilosophisches Drama, worin Bacon seine Lehre vom menschlichen Körper und dessen Lebensgeist, von Gesundheit und Krankheit, von Leben und Tod und noch vielem Anderem dargelegt haben soll. Hier hat die jüngste Bacon-Theorie sogleich zwei Zeilen entdeckt, die nach ihrer wörtlichen Aussage «zu den am meisten mit Naturwissenschaft durchtränkten gehören, die je ein Dichter geschrieben habe».¹⁾

Diese zwei Zeilen sind die Anfangsworte des ersten Hamlet-Monologs: «O, schmolze doch dies allzufeste Fleisch, zenging, und löst' in einen Thau sich auf». In diesen Worten werden wir auf das anschaulichste über die drei Aggregatzustände der Körper belehrt: den festen, flüssigen und gasförmigen, wobei der Thau (dav) zu den Gasen gerechnet wird. Hamlet willte sich auflösen und in das Weltall verflüchtigen. Gleich darauf nennt er die Welt «einen wüsten Garten, den Unkraut ganz überfüllt». Und doch will er Lust werden, um das Unkraut zu räumen? Dies die allerneueste Art, die Kastration des Hamlet zu räumen, nicht auf physikalischer, sondern nunmehr auf chemischen Weise!

Nachdem ich diese Praxis kennengelernt, halte ich den natür-

¹⁾ *Baconus* I. 65

philosophische Drama nicht bloß für unbaconisch und unerhört, sondern auch für unvernünftig und sinnlos.

4. Prospero und Pan.

Das herrliche Lustspiel *Der Sturm* enthält nach der jüngsten Bacon-Theorie ein Gemenge naturgeschichtlicher Lehren von den Winden, den Mißgeburten und Anderem, wozu der naturphilosophische Mythus vom Pan kommt, wie Bacon denselben auffaßt und deutet.

Ein solches Gemenge zerstört schon die erste Bedingung eines Dramas, nämlich die sinnvolle Einheit der Handlung. Man nimmt uns das Lustspiel und serviert uns ein Simmelsammelsurium, eine Hexensuppe, die kein dichterischer Kopf ersinnen und kein gesunder Geschmack vertragen kann.¹⁾

In Prospero habe Bacon den Mythus vom Pan dramatisiert: Pan repräsentiere das All, Prospero sei in allen Dingen wohlerfahren; jener ist behaart, dieser hat einen langen Bart; der eine trage einen Königsmantel, der andere einen Zauber Mantel; Pan sei der Führer,

¹⁾ Bormann, S. 7—8.

Bacon vermißt und fordert eine *historia praetergenerationum*. Praeter-generationes sind nicht «Zwischenformen», sondern Mißgeburten, d. h. Zeugungen, die nach Aristoteles nicht *κατὰ*, sondern *παρὰ φύσην* geschehen, was durch das lateinische oder unl Lateinische Wort *praetergenerationes* ausgedrückt wird. Zwischen-formen sind Uebergangsformen, aber nicht Monstra. Caliban und Ariel im Sturm sind keine «Zwischenformen», auch keine natürlichen Mißbildungen (*praetergenera-tiones*), denn sie gehören nicht in die Natur, sondern in die Märchenwelt: Caliban als Ungeheuer, Ariel als Elementargeist.

Ich benutze die Anmerkung, um Einiges anzuführen, das in den Text aufzunehmen ich nicht für nötig gehalten.

Der Vertreter der jüngsten Bacon-Theorie hat von den «36 philosophischen Dramen» nur vier nach seiner Art erörtert: den *Sturm*, *Hamlet*, *Verlorene Liebesmüh*', worin die Lehre vom Licht und den Leuchtstoffen dramatisch vorgetragen sei, und die Tragödie des *Lear*, als in welcher Bacon die Lehre von den Geschäften nach seinen Erläuterungen Salomonischer Sprüche dramatisiert habe. Das Thema der Historien oder Königsdramen seien astronomische und meteorologische Lehren; in den Gestalten der Könige, Vasallen, gefallenen Größen erscheinen die Sonnen, Planeten, Monde, Sternschnuppen u. s. f.

In der Lehre von den Geschäften wird auch der zerstreuten Mannichfaltigkeit der Anlässe zu allerhand Geschäften gedacht. Bacon bezeichnet diese zerstreute Mannichfaltigkeit als *sparsae occasiones* und erklärt seinen Ausdruck durch *universa negotiorum varietas*. Der Vertreter der jüngsten Bacon-Theorie übersezt 'sparsae occasiones' durch «zerrüttete Geschäfte» und erinnert auch daran, wie der nächtliche Sturm die Haare Lear's auseinanderwehe und zerstreue (*crines sparsi!*)! S. Bormann S. 111, 155 (Anmerkung).

also der Herzog, tanzender Nymphen, Prospero sei der Herzog von Mailand; jener erregt plötzlichen Schrecken, dieser Sturm u. s. f.

Dazu kommt noch, daß in der Folio der Sturm an erster Stelle steht, und in dem zweiten Buche der Baconischen Encyklopädie, wo beispielsweise drei Mythen erörtert werden sollen, der Mythus vom Pan auch an erster Stelle steht. Welcher tiefe innere Zusammenhang!

Man braucht nur den Schluß der drei Taugenichtse auf Prospero und Pan anzuwenden, so ist ihre Identität einleuchtend; denn beide sind behaart, beide haben Mäntel u. s. f.¹⁾)

IX. Der Gipfel der Unkritik.

Mit der zunehmenden Würdigung der Werke Shakespeare's ist in der begeisterten Anerkennung der Welt die Größe und Herrlichkeit dieses Dichters ins Unermeßliche gewachsen und hat eine Höhe erreicht, die über das Maß der literarischen Vergleichungen weit hinausragt. Sobald aber einmal die superlativen Schätzungen Mode werden, bleiben auch die maßlosen Ueberschätzungen nicht aus. Die Grenze zwischen dem Enthusiasmus und der Manie, ich meine zwischen der Begeisterung und der Narrheit, wird überschritten, und der Kritik gegenüber erhebt sich nun die Unkritik, die auch ihren Gipfel haben will.

Darf ich es offen sagen, daß von diesen Ueberschätzungen in's Blaue, von diesen Steigerungen Shakespeare's ins Uebermenschliche und Absolute auch die deutsche Betrachtungsart nicht immer frei geblieben ist, auch nicht in einigen ihrer bedeutenden und nennenswerthen Repräsentanten. Habe ich doch noch jüngst aus schätzenwerther Feder lesen müssen, daß ein einziger Vers in Romeo und Julia mehr werth sei, als alle Philosophie der Welt, nach welcher Schätzung man der Amme Juliettas einen Altar errichten müßte, um die Werke Plato's und Kant's darauf zu opfern!

Aber der eigentliche Typus und Gipfel der Unkritik ist nicht in Deutschland, sondern jenseits des Oceans ausgemacht worden: diesem Gipfel ist die Bacon-Theorie mit allen ihr zugehörigen Mythen entquollen. Man muß nur hören, was in den Büchern der Nathanael Holmes, Appleton Morgan u. A. zu lesen steht, um sich diesem

¹⁾ Vgl. oben die Parallelstellen zwischen Bacon's Henricus VII. und Shakespear's Richard III. zwischen Bacon und dem Kaufmann von Venet. g. zwischen dem Prinzen und Romeo und Julia.

Chimborasso von Dunst vorzustellen, in den sie die Werke Shakespeare's verwandelt haben.

Da heißt es: «Wir scheuen uns nicht, mit unserer Verehrung des Verfassers der Werke Shakespeare's die Grenzen des Götzen-dienstes zu überschreiten. — Er war im vollsten Besitz sowohl aller vor seiner Zeit vorhandenen Gelehrsamkeit, als auch alles seitdem angesammelten Wissens; die ganze Kunde der Vergangenheit, wie der unbeschränkte Zugang zu den Geheimnissen, die noch im Schoße der Zeit verschlossen waren, stand ihm zu Gebot; er besaß alles philosophische, astronomische, physikalische, chemische, geologische, historische, klassische und sonstige Wissen. Dieser unermäßlich begabte Geist (*myriad-minded genius*), vertraut, wie er war, mit der ganzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ist auf die Erde gekommen, um der Führer und das zweite Evangelium der Menschheit zu werden.» So sagt wörtlich der Richter Nath. Holmes, der in die Fußstapfen der Miss Delia Bacon trat und der eigentliche Begründer der Bacon-Theorie wurde. «Wenn alle Künste und Wissenschaften verloren gingen und nichts übrig bliebe als die Werke Shakespeare's, so würde man jene aus diesen wiederherstellen können.» So sagt wörtlich der Advokat A. Morgan.¹⁾

Demnach war der Verfasser der Werke Shakespeare's nicht bloß das ausbündigste aller Genies, nicht bloß ein nie dagewesener Ueber-mensch, sondern ein absolutes Wunder, eine unerklärliche, geheimnißvolle, mysteriöse Erscheinung in der Geschichte der Menschheit. Siehe da das Shakespeare-Mysterium!

Und eine solche universelle Weisheit in voller Rüstung, wie die Minerva aus dem Haupte Jupiter's, soll aus dem Gehirne des Warwickshirer Bauern, des Stratforder Fleischers geboren sein? Je ungeheuerlicher das Shakespeare-Mysterium, um so unbegreiflicher die Autorschaft des William Shakespeare. Siehe da der Shakespeare-Mythus! «Ich bin einer von den vielen», sagt Dr. Furness, «welche nie im Stande gewesen sind, das Leben William Shakespeare's und die Dramen Shakespeare's innerhalb des Raumes einer Planetenbahn einander nahe zu bringen. Es giebt in der Welt nicht zwei mit einander weniger verträgliche Dinge.»

¹⁾ A. Morgan: Der Shakespeare-Mythus und die Autorschaft der Shakespeare-Dramen. Autorisierte deutsche Bearbeitung von Karl Müller-Mylius. Brockhaus 1885. S. 17—18, 37—38, 40, S. 59, 64, S. 133, 136, 166, 169—171, 198, 208.

Wenn man den Verfasser der Werke Shakespeare's zum Gott hinaufschraubt und den William Shakespeare aus Stratford zu einem Menschen herabwürdigt, der in seiner Jugend nicht viel besser war als ein Strolch, in seinen späteren Jahren aber ein geriebener Theateragent, ein schnöder Geldmensch, ein harter Gläubiger und Wucherer wurde, — nun ja, dann sind alle die natürlichen Fäden zerrissen, die den Verfasser mit seinen Werken verknüpfen; dann schweben die Werke Shakspeare's in der Luft, dann sind sie vakant, ihr Verfasser wird gesucht, die Erfinder der Bacon-Theorie geben sich für die ehrlichen Finder und verlangen ihren Lohn. Sie haben einen allwissenden und allmächtigen Bacon erfunden, der nicht bloß den Shakespeare, sondern nach Donnelly's Geheimschrift auch den Marlowe und nach Mrs. Windle auch den Montaigne geschrieben hat. Nun ist Auktion! Wer bietet mehr? Ein jüngst erschienenes englisches Buch bietet, wohl um die Auktion zu parodieren, das Meiste: es läßt Bacon seinem Entzifferer bekennen, daß er nicht bloß Shakespeare und Marlowe, sondern auch Robert Green, George Peele und alle Werke von Edmund Spenser verfaßt habe.

Dieser allwissende Verfasser der Shakespeare-Werke habe unter anderem schon die Entdeckungen gekannt, die erst nach seinem Tode gemacht wurden. So versichert A. Morgan, und nennt als die beiden vorzüglichsten Beispiele Harvey's Lehre von der Herzthätigkeit und Newton's Lehre von der Gravitation: er habe jene durch den Menenius im Coriolan, diese durch die Cressida in Troilus und Cressida verkündet. Aber die Fabel des Menenius steht schon im Livius und handelt ja nicht von der Thätigkeit des Herzens, sondern von der des Magens. Und wenn die treulose Cressida ihre Anziehungskraft auf alle Männer mit dem festen Mittelpunkt der Erde vergleicht, so muß man eine sonderbare Vorstellung von Newton's Astronomie und Gravitationslehre haben, um sie in «dem festen Mittelpunkt der Erde» wiederzuerkennen.

Und jener allwissende Mann sollte Bacon sein, dem es zum Vorwurfe gereicht, daß er den königlichen Leibarzt Harvey nicht zu würdigen gewußt, den deutschen Astronomen Kepler, seinen Zeitgenossen, und dessen Entdeckungen nicht gekannt, die Entdeckungen aber des Kopernikus und des Galilei verworfen und zu jenen Idolen oder Irrthümern gerechnet habe, die aus dem Bestreben nach falschen Vereinfachungen hervorgehen?

Wie kommt der allwissende Bacon zu allen jenen groben geographischen und historischen Irrthümern, die man von je her dem

unwissenden Shakespeare zur Last gelegt hat? Was die bekannten, zum Ueberdruß aufgezählten Anachronismen betrifft, die Anführung des Aristoteles im Trojanischen Krieg, die Trommeln im Coriolan, die Schlaguhr im Cæsar, die Kanonen im König Johann, die Löwen und Schlangen in den Ardennen u. s. f., so bleiben sie auf der Rechnung Shakespeare's stehn, der als Regisseur aus Unwissenheit und Effekthascherei solche Dinge in die Stücke hineinpraktiziert habe: wogegen die Reise zu Schiff von Verona nach Mailand in den Beiden Veronesern und die Meeresküste Böhmens im Wintermärchen zu jenen wunderbaren Einsichten gehören, die den Verfasser der Werke Shakespeare's vor allen andern Sterblichen auszeichnen: denn es habe vor Zeiten einen Kanal zwischen Verona und Mailand und böhmische Besitzungen am Adriatischen Meere gegeben, welche wiederzuentdecken nur der Magus vermocht habe, der die Shakespeare-Dramen gedichtet.

Daß der Verfasser dieser Werke ein Gott war, ist das erste Phantom; daß William Shakespeare ein unwissendes und schlechtes Subjekt war, ist das zweite; daß Bacon ein allwissender Philosoph und ein allmächtiger Dichter war, ist das dritte: die Summe dieser drei Phantome heißt «Bacon-Theorie»: sie besteht, wie ein amerikanisches Blatt schon vor Jahren gesagt hat, indem es auf einen schönen Ausspruch Prospero's anspielt, aus dem Zeug, woraus unsere Träume gemacht sind.

X. Bacon's Urtheil über Shakespeare.

1. Bacon und das Theater seiner Zeit.

Die Dinge mit wachen Augen gesehen, so ist Bacon wieder der Philosoph und der Kanzler, Shakespeare wieder der Schauspieler und der Dichter. Und nun komme ich auf die Frage zurück: Wie mag jener von diesem gedacht haben? Eines wissen wir genau: wie Bacon über die Schaubühne seiner Zeit gedacht hat. Dies ist die bekannte Größe. Suchen wir daraus die unbekannte zu gewinnen: sein Urtheil über Shakespeare.

Die Welt der dramatischen Dichtung sei das Theater, und nach dem Maße ihrer eigenen Bildung könne jene auf das Volksleben ebenso wohlthätig wie verderblich einwirken, beides um so gewaltiger, als ihre Eindrücke durch die Menge der Zuschauer vervielfältigt und dadurch außerordentlich verstärkt werden. Groß, wie der Nutzen, sei auch der Schaden, den das Theater stiftet. Im Alterthum habe man die bildenden und veredelnden Einflüsse der Schaubühne ge-

pflegt, in unsren Zeiten dagegen völlig vernachlässigt. Dort habe die *disciplina theatri* geherrscht, hier dagegen herrsche die *corruptela theatri: disciplina theatri plane nostris temporibus neglecta.*

Dieses Urtheil über die Schaubühne seiner Zeit steht in seinem großen Werke über den Werth und die Vermehrung der Wissenschaften, welches in demselben Jahre erschien als die erste Gesamtausgabe der Werke Shakespeare's; es stand noch nicht in der ersten Ausgabe des Werks, vom Jahre 1605, sondern erst in der vom Jahre 1623¹⁾), nachdem die englische Schaubühne die Werke Shakespeare's in ihrer ganzen Größe, in ihrem vollen Umfange erlebt hatte. Daher kann es nicht zweifelhaft sein, daß Bacon die Schauspiele Shakespeare's nicht zu würdigen gewußt und, wie die Schaubühne selbst, en bloc gering geschätzt hat.²⁾)

2. Die Schule Bacon's. Voltaire.

Wie Bacon's Urtheil über Shakespeare ausgefallen sein würde, wenn er ihn literarisch beachtet hätte, ist mir nunmehr, nach genauerer

1) Works I, p. 519.

2) Spedding macht unter dem Texte der eben angeführten Stelle dieselbe Bemerkung. Man möge ja nicht glauben, daß Shakespeare damals besonders angesehen und in der großen Welt gekannt worden sei. In einem Briefwechsel zwischen John Chamberlain und Dudley Carleton, der sich durch das Vierteljahrhundert erstreckt (1598—1623), in welches Shakespeare's Höhenlaufbahn fällt, sei die Rede von allen Tages-, Hof- und Stadtneuigkeiten, von allem, was sich auf den Rednerbühnen und in der Literatur Neues begeben, von den Maskenspielen am Hofe bis in die kleinsten Details, von ihren Verfassern und Schauspielern, von ihrem Plan, ihrer Ausführung und Aufnahme, aber auch nicht mit einer einzigen Silbe von Shakespeare, dem Dichter des Hamlet, Was Ihr wollt, Othello, Maß für Maß, Kaufmann von Venedig, Macbeth, Lear, Sturm, Wintermärchen u. s. w. — Im Jahre 1608 habe der Lord Southampton an den Lordkanzler Ellesmere geschrieben, um eine Bitschrift der beiden Schauspieler Burbadge und Shakespeare zu befürworten; er bezeichnetet Shakespeare als seinen besonderen Freund und den Verfasser einiger der besten Schauspiele, beide Männer seien recht berühmt in ihrem Fach, aber es würde Seiner Lordschaft nicht ziemen, sich an die Orte zu begeben, wo sie das Ohr der Menge ergötzen. Und doch hatte derselbe Lordkanzler sechs Jahre vorher die Königin in Harewood empfangen und zu ihrer Unterhaltung den Othello aufführen lassen.

Das Volk kannte die Schauspiele, aber kümmerte sich wenig um deren Verfasser; es verhielt sich zu den Theaterstücken, wie die Kinder zu den Geschichten, die sie mit so vielem Vergnügen anhören: sie fragen nicht darnach, wer diese Geschichten überliefert oder ersonnen hat. Die Schauspiele als Gegenstände der Schaulust gehörten in die Theater, wo man sie sah und hörte, nicht aber in die Literatur und die Bücher, die man las. So war es zu Shakespeare's Zeit und noch lange nachher in England. Works I, p. 519. 520 Anmerkung.

Erwägung, einleuchtend genug: er sah in ihm ein Beispiel, wohl auch eine der wirksamsten Ursachen der *corruptela theatri*. Auch von den Philosophen, die in seiner Richtung fortgeschritten sind, wie Hobbes und Locke, ist Shakespeare ungewürdigt und unbeachtet geblieben. Bacon aber ist durch Locke, dessen Lehre in Frankreich zur Herrschaft gelangte, der Vater des französischen Sensualismus und der Encyklopädisten geworden, die seine Bücher über den Werth und die Vermehrung der Wissenschaften als ihre große Erbschaft gepriesen haben.

Ein Jahrhundert nach Bacon's Tod erschien Zuflucht suchend der jugendliche Voltaire in England (1726), um hier einige Jahre zu bleiben, Sprache und Sitten, Denker und Dichter des Landes zu studieren und seinen Landsleuten bekannt zu machen. Als der größte Naturforscher galt ihm Newton mit Recht, als der größte Philosoph John Locke, er nannte ihn «den einzigen vernünftigen Metaphysiker, der überhaupt je auf Erden erschienen sei»; unter den Dichtern, mit denen er lesend und übersetzend sich beschäftigte, war außer Milton, Dryden und Pope auch Shakespeare. Er will der erste Franzose gewesen sein, der die Originalwerke Shakespeare's gelesen, theilweise übersetzt und in Frankreich eingeführt hat. Ueber das englische Theater zur Zeit der Elisabeth hat Voltaire genau so gedacht wie Bacon: *corruptela theatri — disciplina theatri plane neglecta*. Er hat, was Bacon nicht gethan, dieses Urtheil ausdrücklich auf Shakespeare angewendet — unter den weltberühmten Schriftstellern er zuerst.

Die Epoche der Elisabeth war in seinen Augen die Blüthe Englands, nicht die des Geschmacks. Die Epoche Richelien's kam und mit ihr der große Corneille, die Epoche Ludwig's XIV. und mit ihr Molière und Racine; dagegen in dem Zeitalter der Elisabeth erschien Shakespeare: er trägt die Schuld, daß die Bühne so verwahrlost, das Theater so verwildert war, die Tragödie voller Ungeschmack und Unsitten, voller Possen und Obscönitäten, das Ernsthaftes mit dem Lächerlichen, das Possenhafte mit dem Schauderhaften in unmittelbarer Verbindung: *la bouffonnerie jointe à l'horreur!*

Der Geist dieses Shakespeare erschien ihm wie «ein dunkles Chaos», worin einige Funken von Genie sprühten und leuchteten, aber auch nicht die leiseste Spur von Geschmack sich regte. Dies ist der Typus, dem Voltaire in seinem Urtheil über Shakespeare treu blieb. Als aber fünfzig Jahre, nachdem er den englischen Dichter kennen gelernt und seinen Landsleuten kennen gelehrt hatte, Shake-

speare in Frankreich Mode zu werden anfing, als die Jugend in Paris für ihn zu schwärmen begann, als Letourneur eine Uebersetzung veranstaltete, die er dem König und der Königin widmen durfte, in deren Vorrede Shakespeare als der Genius des Theaters und der Tragödie gepriesen, Corneille degegen mit keiner Silbe genannt war und ebenso wenig ein anderer der großen französischen Schriftsteller: da gerieth der greise Voltaire außer sich und beschwore in seinem Sendschreiben vom 25. August 1776 die französische Akademie, den Skandal zu verhüten und nicht zu dulden, daß die Grazien Frankreichs auf dem Altare Englands geopfert würden.¹⁾ Die französische Literatur verhalte sich zur englischen, wie der Hof Ludwig's XIV. zu dem Karl's II. «Ich sterbe», schrieb Voltaire kurz vor seinem Tode, «und hinterlasse mein Land dem Einbruche eines barbarischen Geschmacks.» «Und ich bin Schuld daran!» rief er trostlos, «denn ich habe diesen 'Gille-Shakespeare' in Frankreich bekannt gemacht.» Hatte er früher Shakespeare einen trunkenen Wilden genannt, so hieß er jetzt «der rohe Possenreißer» (*l'histrion barbare*).

XI. Die deutsche Shakespeare-Kritik.

1. Lessing und Voltaire.

Voltaire's Erbitterung war so niedergeschlagen und ohnmächtig, daß hier selbst der Witz und die Satire ihren Meister in Stich ließen. Er ahnte nicht, daß über Shakespeare und ihn schon seit einem Jahrzehnt in Deutschland ein Gericht ergangen war, welches die Stimme der Nachwelt geredet und deren Urtheil in der Hauptsache entschieden hat.

In den Jahren 1762—1766 war Wieland's Shakespeare-Uebersetzung erschienen. Lessing's Hamburgische Dramaturgie folgte ihr auf dem Fuße (1768—1769). Hier wurde Voltaire mit Shakespeare verglichen, gerade in den Stücken, wo er mit ihm hatte wetteifern wollen: das Gespenst des Ninus mit dem des Hamlet, die Eifersucht des Orosman mit der des Othello: das qualmende Scheit Holz mit dem flammenden Scheiterhaufen; die Liebestragödie der Zaire mit Romeo und Julia: Voltaire verstehre sich wohl auf den Kanzleistil der Liebe, aber in der Kanzlei wisse man nicht immer die eigent-

¹⁾ Oeuvres de Voltaire (1785). T. LXIV, p. 366—398.

lichen Geheimnisse der Regierung. Und als Weiße in seinem Richard III. sich dagegen verwahrte, an Shakespeare ein Plagium begangen zu haben, so bemerkte Lessing: «Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste seiner Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: «Ich bin Shakespeare's!» Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen! Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein.» «Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläufiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganzes ausführen muß. Ebenso würden aus einzelnen Gedanken Shakespeare's ganze Scenen und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.»

Daß in den Dichtungen Shakespeare's Funken und Blitze des Genies zu sehen sind, die oft auf das wunderbarste die Naturwahrheit der Dinge erleuchten, dies hatte auch Voltaire nicht verkannt; das Ganze aber erschien ihm wie «ein dunkles Chaos». Nun, dieses Chaos klärte sich auf, und es zeigte sich ein wohlgeordnetes, wundervolles Gemälde, als Lessing hineinschaute. «Shakespeare», sagte er, «will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektieret, aber er borge nichts daraus».¹⁾

Wo Voltaire ein *chaos obscur* gefunden hatte, entdeckte Lessing eine *camera obscura*. Der Unterschied beider in Ansehung ihrer Schätzung und Beurtheilung Shakespeare's läßt sich nicht kürzer und treffender bezeichnen als mit diesen Ausdrücken, welche sie selbst gebraucht haben.

¹⁾) Hamburgische Dramaturgie. I, S. 10. 15. II, S. 73.

2. Goethe.

Indessen war es nicht genug anzuerkennen, daß Shakespeare nicht bloß ein gewaltiges Genie, sondern auch ein großer Künstler gewesen sei; daß er nicht bloß zu blitzen und zu donnern vermocht, sondern auch seine Werke künstlerisch gestaltet, geordnet und komponiert habe: es mußte im Einzelnen an einer seiner großen Dichtungen nachschaffend gezeigt werden, wie tief sinnig angelegt, durchdacht, in allen seinen Theilen berechnet das Ganze sei. Dies ist in eminenter und vorbildlicher Weise zuerst durch Goethe geschehen in seiner Analyse des Hamlet im vierten und fünften Buche der Lehrjahre Wilhelm Meisters. Dieses Werk erschien 1795. Ein Jahrhundert ist seitdem vergangen, und es geziemt sich wohl, an dem heutigen Tage diese schöne säkulare Erinnerung zu feiern.

3. Goethe und Schiller.

Schon im nächsten Jahre vereinigten sich beide Dichter gegen die niedere, feindlich gesinnte Literatur zu dem Feldzuge in den Xenien: hier ließen sie auch «Shakespeare's Schatten» erscheinen, dem Herakles in der Unterwelt vergleichbar, wie Homer ihn beschrieben, riesig, Schrecken erregend, stets seine Ziele treffend und durchbohrend mit dem nie fehlenden Pfeil, umstürmt und umtobt von dem lärmenden Gefolge der Nachahmer:

Schrecklich stand das Ungehüm da, die Hand an dem Bogen,
Und der Pfeil auf der Senn' traf noch beständig das Herz!
Rings um ihn schrie, wie Vögelgeschrei, das Geschrei der Tragöden,
Und das Hundegebell der Dramaturgen um ihn.

Das Studium Shakespeare's hatte Lessing empfohlen, nicht die Entlehnung oder die Nachahmung, die so leicht in die Wildbahn des rohen und gemeinen Naturalismus entartet. Es mußte die echte Nachfolge Shakespeare's von der unechten wohl unterschieden werden. Wenn Voltaire wider die heranstürmenden Geister eines wilden und wüsten Naturalismus sich und seine Kunst, den Geschmack und die Regel, mit einem Worte die Grazien Frankreichs vertheidigt hatte, so war er keineswegs nur im Unrecht. Auch hatte diesem Rechte Lessing nicht widersprochen; er hatte in dem eigenen Vaterlande schon das Geschrei der Stürmer und Dränger vernommen und über die Genies gelacht, die aller Regel den Krieg erklären wollten, während doch das wahre Genie selbst die Regel giebt.

Aber erst nachdem die deutsche Kunst ihrem Führer gefolgt war und in der echten Nachfolge der Alten und Shakespeare's ihre

volle Selbstständigkeit und Höhe erreicht hatte, war der Zeitpunkt gekommen, auch Voltaire gerecht zu werden. Ein denkwürdiger und höchst interessanter Moment in der Geschichte der Weltliteratur, als Goethe den Mahomet Voltaire's im Januar 1800 hier in Weimar auf die Bühne brachte und Schiller ein Gedicht voller Beistimmung und Huldigung an ihn richtete. Er blickte zurück auf die Bahn, welche Lessing zur Originalität gewiesen hatte:

Selbst in der Künste Heilighum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur der Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Nunmehr hat die dramatische Kunst der Deutschen die Welt zum Theater, und es gilt von ihr in Wahrheit das Wort Bacon's '*theatrum pro mundo habet*' :

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge
In seinem Raume drängt sich eine Welt.
Nicht mehr der Worte rednerisch' Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt.
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich redet, menschlich fühlt der Held.
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Wir sind zu einer Reihe glänzender Erinnerungen gelangt, die auf das Weimarische Doppelgestirn und einige der Werke hinschauen, die das Ende des vorigen Jahrhunderts gekrönt haben. Glorreiche «fin de siècle!» Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts scheint unsere dramatische Kunst die Mahnung vergessen zu haben oder verachten zu wollen, die sie im letzten Jahre des achtzehnten in jenem Gedichte empfing:

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn:
Nur Schatten, nur Idole kann er tragen;
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Das Gedicht enthält zwei scheinbar widersprechende Sätze: «Nur der Natur getreues Bild gefällt». «Und siegt Natur, so muß die Kunst

entweichen». Wer diese beiden Sätze richtig versteht und darum zu vereinigen weiß, erkennt den Genius der Goethe-Schiller-Epoche und der goldenen Zeit der Weimarschen Kunst, deren fortwirkender Kraft wir es danken, daß in dem jüngsten Menschenalter hier in Weimar unter dem Schutz und Schirm des erhabenen Fürstenpaars die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft und die Weimarsche Goethe-Gesellschaft entstanden und fortgediehen sind.

Bereits im XX. und XXIV. Bande des Jahrbuches hatte die Redaktion erklärt, mit der thöricht aufgebauschten sogenannten Shakespeare-Bacon-Frage einen Abschluß machen und mit deren Paladinen in keinen Kampf mehr gehn zu wollen, der ja das sachlich nicht unterrichtete Publikum zu dem irrgen Glauben verlocken könnte, als ob die Frage eines solchen Kampfes überhaupt, und ganz besonders der Behandlung an ernster Fachstelle würdig wäre.

Nichtsdestoweniger wurde die Redaktion durch das Vordrängen des anmaßenden Dilettantenthums, als dessen Ritter sich ganz besonders Rudolf von Gottschall hervorthat, und das mit dem abgenützten und doch immer wieder effektvollen Schlachtruf: *qui tacet, consentire videtur* in die Arena sprang, gezwungen zu antworten, wenngleich ernste und fachkundige Freunde der Redaktion diese Nachgiebigkeit zum scharfen Vorwurfe machten. — Und sie haben recht! Die Namen Bormann und Preyer zeigen uns, wohin die Toleranz führt, welche solchen Gegnern den Glauben weckt, als ob sie ernsthaft zu bekämpfen seien, wenn sie uns nicht an den schlimmsten Punkt hindrängt, von diesen unseren Gegnern verhöhnt zu werden, weil wir einen Scherz-Sport, den sie trieben, für ernst genommen hätten. — Gleichviel! Sei es Eines oder das Andere: das Jahrbuch sagt, dieser Delia-Bacon-Frage gegenüber: *I have done with it*, und kann den Abschluß nicht wirkungsvoller machen, als unter der Fahne, die Kuno Fischer uns in seinem glänzenden Vortrage entfaltet.

Jahresbericht,

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1895.

Die 30. Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die am 23. April 1895 in Weimar stattfand, war durch die Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheiten des Großherzogs und der Frau Großherzogin von Sachsen ausgezeichnet. Sie wies einen erfreulichen Besuch seitens der Mitglieder auf. Da der Präsident der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Geh. Kommerzienrath Dr. Oechelhäuser, durch einen Trauerfall in seiner Familie verhindert war, an der Versammlung theilzunehmen, leitete der erste Vizepräsident, Prof. Dr. Zupitza, die Verhandlungen. Er begrüßte die Anwesenden, indem er zunächst dem Großherzog und der Großherzogin den ehrbietigen Dank für die Theilnahme an den Bestrebungen der Gesellschaft, die sie auch in diesem Jahre durch ihr Erscheinen bezeugten, aussprach und des Todes des Erbgrößherzogs von Sachsen gedachte, der die Mitglieder der Shakespeare-Gesellschaft und zumal des Vorstandes, die sich so oft seiner wohlwollenden Gesinnung zu erfreuen hatten, mit aufrichtigster Trauer erfüllt habe.

Im Laufe des Jahres 1894 hat sich die Zahl der zahlenden Mitglieder auf 212 gehoben und zwar sind neueingetreten 21, ausgeschieden durch Tod u. s. w. 16; die Gesammtzahl übertrifft die des Vorjahres um 4. Die Finanzlage stellt sich als eine im Ganzen günstige dar, wenn auch die Zunahme der Mittel nicht eine so bedeutende als im Vorjahr war, was zum Theil bedingt war durch eine den Voranschlag überschreitende Vermehrung der Bibliothek der Gesellschaft, namentlich in Folge des Ankaufs einiger Manuskripte. Das Vermögen beträgt 19 235,60 Mark. Die Bibliothek selbst ist bei

der Vermögensaufstellung nur mit den Ankaufspreisen der erworbenen Bücher eingestellt; der Werth der ihr zugegangenen Schenkungen ist außer Rechnung gelassen, so daß, da ihr Effektiv-Werth ein nicht unbeträchtlich höherer ist, demgemäß auch der Vermögensstand sich erhöht. Die Einnahme betrug $\text{M}\ 4938,42$, die Ausgabe $\text{M}\ 4373,97$, so daß der Bestand der Kasse $\text{M}\ 565,45$ war. Dazu kommt noch die Zuwendung der von Prof. Dr. Leo in pietätvoller Erinnerung an seine verstorbene Gemahlin und Tochter gegründete Elisabeth-Gertrud-Stiftung im Betrage von $\text{M}\ 1013,17$. Die Generalversammlung sprach auf Antrag des Vorsitzenden dem Schatzmeister Herrn Kommerzienrath Dr. Moritz, nachdem diesem Decharge erteilt worden, ihre Anerkennung für seine Geschäftsführung aus.

Der XXXI. Band des Shakespeare-Jahrbuchs konnte den Mitgliedern alsbald zugestellt werden. In Bezug auf den Inhalt und den Zeitpunkt des Erscheinens des Jahrbuchs ist insofern eine Änderung beschlossen worden, als künftig das Jahrbuch einen Monat nach der Generalversammlung herausgegeben werden wird, damit dasselbe noch den in der jedesmaligen Versammlung gehaltenen Festvortrag zur Kenntniß der Mitglieder der Gesellschaft bringen kann, während dieser bisher erst nach einem Jahre veröffentlicht zu werden pflegte. Unzweifelhaft werden die Mitglieder mit dieser Einrichtung einverstanden sein, die sich auch bei andern gleiche Ziele verfolgenden Gesellschaften wohl bewährt.

Im Auftrag des Vorstandes ist vom Bibliothekar der Gesellschaft eine neue Bibliotheks-Ordnung ausgearbeitet worden, die in der Sitzung des Vorstandes vom 22. April diesem vorgelegt ward und seine Billigung erhielt. Die hauptsächlichsten Bestimmungen derselben werden im Jahrbuche mitgetheilt werden. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß der Vorstand, an ihn herangetretenen Wünschen entsprechend, auf Vorschlag des Bibliothekars diesen ermächtigt hat, von der Bestimmung, daß Bücher nur an Mitglieder ausgeliehen werden sollen, da abzuweichen, wo eine mildere Handhabung dieses Paragraphen angezeigt erscheint, namentlich gegenüber jüngern Lehrern und Studierenden.

Nachdem darauf Weimar für Abhaltung der nächsten Generalversammlung gewählt worden war, hielt Excell. Geh. Rath Professor Dr. Kuno Fischer den Festvortrag über Shakespeare und die Bacon-Mythen.

Mit dem Ausdrucke des Dankes für den Redner, dem seitens der Versammlung lebhafter Beifall gespendet ward, schloß der Vorsitzende die Versammlung. Die anwesenden Mitglieder ahnten nicht, daß sie zum letzten Male den trefflichen Mann und Genossen, der durch seine Vorträge und langjährige Thätigkeit im Vorstand allen in liebenswürdiger Weise nahe getreten war, in ihrer Mitte sahen. Wenige Wochen nach der Versammlung erlag Prof. Dr. Zupitza einem Schlaganfall.

Stratford-on-Avon und Shakespeare.

Von

Carola Blacker.

Nachdem schon bei den Griechen die freipoetische Naturbeseelung aus der mythischen hervorgegangen war, entwickelte sie sich bei den romantischen Dichtern der Renaissance zur ungezügelt wuchernden Naturschilderung, um dann in Shakespeare nordische Vertiefung zu erlangen. Nicht um ihrer äußern Erscheinung willen zeichnete er die Natur, noch als bloßen Hintergrund, vor dem sich die dargestellten Menschenschicksale abspielen; sondern in intimster Beziehung stehend zu den Handlungen und Charakteren, wird sie zu einem wichtigen Faktor seiner Dramen, so daß sie deren Färbung wesentlich mitbestimmt. «Wie die Personen in jedem Drama, so hat auch der Boden und Himmel, der darin sichtbar wird, seine besondere Physiognomie», sagt Heine. Wenn so Shakespeare in gegenseitiger Spiegelung die Menschen und die Natur verbindet, so hat er für die Natur aber auch jene hohe Liebe, die auf ihrer selbsteigenen innern Schönheit beruht, und vermöge deren er befähigt wird, das schaffende, nach ewigen Gesetzen in ihr wirkende Leben so tief zu erfassen. Er hat, wie Halliwell Phillipps sagt, der Natur ihre schöpferische Kraft und ihre Geheimnisse abgelauscht und kann von sich sagen, daß er die Gabe besitzt, «in der Natur unendlichem Geheimbuch ein wenig zu lesen» (*Cleopatra*).

Shakespeare wird von Milton «der Sohn der Phantasie, der des heimischen Waldes freie Töne singt», genannt. Wohl kaum ein Dichter hat häufiger seine Scenen auf das Land verlegt, wohl bei keinem sind die dem Landleben entnommenen Stellen zahlreicher,

ist die Kenntniß desselben eine innigere und vielleicht keiner hat sich mehr an der heimathlichen Natur begeistert. Sie liefert ihm die Züge, durch die er seinen Schilderungen und Gemälden Schärfe und Bestimmtheit verleiht, selbst innerhalb der Vertiefung symbolischer Darstellung; sie glaubt man wieder zu erkennen in der gerühmten Lokalfärbung seiner italienischen Dramen, deren Landschaftsbilder, wie Halliwell Phillipps mit Recht behauptet, auch England entnommen sein könnten; sie erkennt man ganz besonders in fast jeder Naturschilderung, die sich auf England selbst bezieht.

Wenn Shakespeare's Naturschilderungen in seinen frühesten Dramen mehr subjektiv lyrisch sind, so liegt der Grund dafür wohl vor allem in dem jugendlichen Lebensalter des Dichters in Verbindung mit der literarischen Mode seiner Zeit. Mit der fortschreitenden Reife des Menschen und des Künstlers tritt eine größere Objektivität der Anschauung und Darstellung ein. In zwei Werken der mittleren Zeit (Was Ihr wollt und Wie es Euch gefällt), sowie in den romantischen Dramen seines Lebensabends (Wintermärchen, Cymbeline, Sturm) zeigt sich eine entschiedene Hinwendung zum Idyllischen. In den großen Tragödien des dazwischen liegenden Jahrzehntes, wie König Lear, Troilus und Cressida, Maß für Maß u. a. blieb zwar die Liebe zur Natur dieselbe, es erklingt in ihnen jedoch ein Ton schmerzlicher Resignation, den wir in der anmuthigen Naturfreudigkeit jener zwei früheren Lustspiele nicht zu vernehmen glauben.

Warwickshire ist eine wellige Ebene, in welcher weite Kornfelder und blumige Wiesen mit einander wechseln. Sie ist durchzogen von breiten Hecken, klaren Bächen und schilfumfaßten Flüssen; Obstgärten, Parks und Gehölze liegen dazwischen; die sanften Hügel bergen hyazinthenerfüllte kleine Thäler, — *a peaceful, unexciting land* hat man es genannt. Wo derträumerische Fluß Avon sich zu einer spiegelklaren Fläche ausbreitet, liegt Stratford-on-Avon, von Garrick bezeichnet als die schmutzigste, häßlichste, schlechtest gepflasterte, elendest aussehende Stadt in ganz Großbritannien, — zur Zeit unserer Wallfahrt dahin (1876) ein freundlich heiteres Landstädtchen, noch frei von Theatern, Standbildern und ähnlichen Schrecken des poetischen Empfindens.

An einem Maimorgen in der sonnig stillen Henley Street, wo die Jahrhunderte noch träumend zu weilen schienen, standen wir auf der ausgehöhlten Steinschwelle der altersgeschwärzten Eichen-

thüre eines niederen, balkendurchzogenen Häuschens. Wir hatten die Klingel gezogen und mit den langsamem Schritten, die drinnen sich näherten, schien auch die ganze wunderbare Vergangenheit uns entgegen zu kommen; so daß, als endlich die Thür von einem alten Mütterchen bedächtig geöffnet wurde, ich mich versucht fühlte zu fragen: *Is Mr. Shakespeare at home?*

Sie führte uns in ein holzgetäfeltes Zimmer, welches auf einen kleinen Garten ging, und wo durch die grünlichen, bleigefärbten Scheiben des Erkerfensters ein stiller Sonnenstrahl sich auf den gesenkten Backsteinboden legte. Auf der rechten Seite des niedern Raumes war die große Feuerstelle; hier hat wohl an Winterabenden der kleine William in der Gluth die Elfen und Märchengestalten lebendig werden sehen, von welchen seine Mutter, so schön wie zweihundert Jahre später die Goethe's, erzählt haben mag. — Auch die Schlafzimmer im obern Stockwerke tragen den Charakter der alten Zeit, die für unsere Führerin noch eine Wirklichkeit schien; denn uns war, als habe sich erst vor Kurzem hier ereignet, was sie in der einfachen Weise des Selbsterlebten berichtete: *And here he was born.* Es war am 23. April 1564.

Mehr als die Gebäude der Stadt, unter denen die Grammar School eines der wenigen erhaltenen ist, sprechen von Shakespeare's Zeit noch die Namen. Oefter als ein Mal begegneten wir dem Namen Sly, und es begrüßten uns auf den Schildern zweier kleiner Gasthäuser bei der steinernen Brücke Heinrich's VII. die der Lustigen Weiber von Windsor: Ford und Page. Schon an Shakespeare's häufigem Gebrauche lokaler Worte und Benennungen erkennt man den Eingeborenen von Warwickshire. Das Wort *wench* z. B., im übrigen England jetzt im Sinne von «Dirne» gebraucht, besitzt dort noch seine ursprüngliche Bedeutung. Petruchio in der Bezähmten Widerspenstigen sagt:

Why, there's a wench — come, kiss me, Kate,

und Prinz Heinz im König Heinrich IV. nennt die Sonne: *a fair wench.*

Das Gleiche gilt von dem Worte *doxy*, wie Autolycus im Wintermärchen singt:

*When daffodils begin to peer
With heigh the doxy over the dale.*

Der Gebrauch des Wortes *old* im Sinne von stark, groß, wie z. B. in Viel Lärm um Nichts:

Madam, you must come to your uncle, yonder's old coil at home,
(Fräulein, ihr sollt zu eurem Oheim kommen, es ist ein schöner Lärm (richtiger Verwirrung) da drinnen)

ist noch heute eine Sprachgewohnheit des Volkes; ebenso das Wort *straight* im Sinn von geschwind, sogleich, wie z. B. im Hamlet:

Make her grave straight

(Mach flugs ihr Grab);

ebenso das Wort *blood-bolted* (bei Schlegel blutdurchsiebt), wie Macbeth die Erscheinung des Banquo bezeichnet, welches *bolted* in Warwickshire verklebt, verkrustet bedeutet; ferner die Wörter *inkle*, Stickerei, *caddises*, Wolle, die nicht ausgestorben sind seit der Zeit, da Autolycus hausieren ging. — Auch die eigenthümliche Einschiebung des persönlichen Fürwortes *me*, wie z. B. in Pandarus' Beschreibung der Liebkosungen der Helena für Troilus:

She came and puts me her white hand to his cloven chin

(Sie kam und legte dir ihre weiße Hand an sein gespaltenes Kinn)

ist eine Redeweise der Warwickshirer Landleute, um die Aufmerksamkeit auf den geschilderten Vorgang zu ziehen, ihm Nachdruck zu verleihen. — Gar manche der Redewendungen Shakespeare's können auf diesen ihren Ursprung zurückgeführt werden, wie z. B. der eine lange Zeitreihe bezeichnende Ausdruck des Todtengräbers im Hamlet:

I have been sexton here, man and boy, thirty years,

(Ich bin hier seit dreißig Jahren Todtengräber gewesen, in jungen und in alten Tagen).

Petruchio in der Bezähmten Widerspenstigen antwortet auf Katharina's neckische Rede, er habe keine Arme, sie zu umfassen:

A herald, Kate? O put me in thy books!

(Ein Herold, Kate? [Bei Schlegel: Treibst Du Heraldik?] Trag mich in Deine Bücher ein.)

Dies bezieht sich auf den noch in Warwickshire üblichen Gebrauch, wonach die Diener und Untergebenen in ihres Herrn Bücher eingeschrieben (aber nicht «gut angeschrieben») sind. In diesem Sinne sagt auch in Viel Lärm um Nichts der Bote Benedikt's zu Beatrice:

I see, the gentleman is not in your good books.

Es paßt auch darauf ihre Antwort:

Und wenn es wäre, so würde ich alles Aufgeschriebene verbrennen.

Shakespeare verwendet gerne die heimischen Sprichwörter, wie im Sturm:

Good liquor will make a cat speak —

oder im König Heinrich IV.:

As dead as a door nail

und viele andere, die seiner Sprache eine herbe Kraft verleihen. Seine kaum minder häufige und wahrhaft liebevolle Benutzung heimathlicher Volkslieder und Sagen giebt ihr einen schwer zu beschreibenden poetischen Reiz.

An Markttagen zeigen sich Volkssprache und Volksleben in Stratford am besten. Auf *Rothermarket* (*Timon von Athen*) ist dann ein Gedränge altväterischer Geschäftigkeit: Bauern in Kappenstiefeln und ledernen Kniehosen zu Pferde und zu Fuß, Arbeiter mit ihrem Feldgeschirr, die sich verdingen wollen, — Viehherden, Pferde, Hunde, zweirädrige Wägelchen und leinwandüberspannte Karren. Die Hauptstraße ist von zwei langen Reihen von Buden, Tischen, Körben eingefaßt, auf welchen alle möglichen landwirthschaftlichen und ländlichen Gegenstände feil geboten werden. Inmitten von all dem Getriebe, auf einer umgestürzten Kiste, stand, umringt von einer lachenden Mädchenschaar und ihr mit ähnlichen derben Witzen, wie im *Wintermärchen*, seine Waare anpreisend, der Nachfolger des Autolycus:

*Will you buy any tape,
Or lace for your cape,
My dainty duck, my dear-a?*

In der etwas willkürlichen Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung:

Kauft Band und Spitzen,
Schnur an die Mützen,
Mein Hühnchen, meine Kleine da.

[Hier ist *cape*, Kragen mit *cap*, Mütze, verwechselt].

Man war lustig im Stratford des *Merry old England*, und wir finden den Nachklang davon hier und da in Shakespeare's Dichtungen. Die lokale Mythenbildung, die geschäftig die großen Lücken in seiner Geschichte ausfüllte, weiß mancherlei zu erzählen über die Urbilder von Shakespeare's Figuren und bringt dabei vielfach ihn selber mit ihnen in Verbindung. In dem benachbarten Wincot wird das Bierhaus gezeigt, wo im Jahre 1658 Sir Christopher Sly für 'sheer ale' (eine Verketzerung von *Warwickshire ale*) sich für vierzehn Pence in Schulden stürzte und dann in einem Gedichte für seine Trinkfähigkeiten besungen wurde. Dort traf Shakespeare mit ihm zusammen auf seinem Wege nach der nahen Mühle, wo der Dichter

mit einem «Narren» sich gern vergnügte. Ohne Zweifel lebt der-selbe in seinen Stücken weiter, wo er lachend der Welt noch jetzt so einfache Lebensweisheit verkündet, wie sie ihr zu allen Zeiten Noth that. — Bei dem Dorfe Bidford steht ein wilder Apfelbaum (*crab tree*), noch heute Shakespeare's Baum genannt; nach einem Wetttrinken in dem Gasthaus zum Falken soll er darunter geruht haben. Ein Vers wird ihm zugesprochen, in welchem er die ver-schiedenen Heimathsorte seiner Kumpane auf die folgende ausge-lassene Weise bezeichnete:

*Piping Pebworth, dancing Marston,
Haunted Hillborough and hungry Grafton,
With dodging Exhall, Papist Wisford,
Beggarly Broone, and drunken Bidford.*

Auch im Hause des Richters Shallow im nahen Gloucestershire, wo dessen treuer Diener den zechenden Gästen servierte, soll es lustig her-gegangen sein. — Der große Falstaff selbst ist, wie man sagt, ein Bürger von Grendon, wo Shakespeare auf der Reise von London nach Stratford eine Sommernacht verweilte, und auch das Urbild des Königs der Polizisten aller Zeiten, Dogberry, kennen lernte. — So mögen auch die Wirthin und der Kesselflicker in der Bezähmten Widerspenstigen nach bekannten Persönlichkeiten seiner Heimath gezeichnet sein. Der Ardennerwald hat sein Vorbild im nahen Walde bei Henley, und in dem darin philosophierenden melancholischen Jaques, «der das Leben von beiden Seiten sieht», will man den Dichter selbst erkennen.

Die meisten der genannten Orte bilden, im Grün versteckt, einen Theil der lieblichen Aussicht von dem Hügel von Welcombe, den man in leichter Steigung erreicht. Heimlich an ihn gelehnt, liegt drunten Stratford mit seinem gothischen Kirchthurm, an dem silber-hellen Avon. In sanften Windungen zieht dieser durch das Land, zwischen Hecken und Baumgruppen und dem saftig gedeihlichen (*lush and lusty*) Grün junger Kornfelder und Wiesen, bis an «ferne Berge, schwindend im Gewölk». Herden belebten die Landschaft und die sanften Abhänge bis herauf, wo wir im Schatten saßen. Iris im Sturm beschreibt das Land:

Ceres, Du milde Frau! Dein reiches Feld
Voll Weizen, Roggen, Hafer, Gerst' und Spelt;
Die Hügel, wo die Schaf' ihr Futter rauben,
Und Wiesen, wo sie ruhn bedeckt von Schauben;
Die Bäche mit betulptem, buntem Bord,
Vom wäss'rigen April verziert auf Dein Wort,
. . . . Dein schatt'ger Hain

Zwischen blühenden Obstbäumen und hohen Ulmen lagen Farmhäuser und strohbedachte Dörfer: Wincote, die Heimath von Shakespeare's Mutter, Shottery, die von Anne Hathaway, und Ashbies, wo sein Vater ein Landgut hatte. Auf seinen gewiß häufigen Gängen dorthin waren dies die Eindrücke, die auf den jugendlichen Shakespeare wirkten.

In einem Agrikulturdistrikte geboren, ist er mit den Interessen der Landwirtschaft aufgewachsen, und seine Kenntnisse derselben wurden ihm zur Poesie. Wenn Petruchio ausdrücken will, wie ihm sein Käthchen Alles ist, was ein Mann sich wünschen kann, Alles, was er braucht, so weiß er keinen besseren Vergleich als:

Sie ist mein Landgut, ist mein Hausgeräth,
Mein Acker, meine Scheune,
Mein Pferd, mein Ochs, mein Esel, kurz mein Alles . .

Die Kameraden des Prinzen Heinz (König Heinrich IV.) sind «wie Geissen munter, wild wie junge Stiere»; und «nun, das nenn' ich gesprochen wie ein ehrlicher Viehhändler; so endigt man einen Ochsenhandel», sagt in Viel Lärm um Nichts der lustige Benedikt. Mit «Sein Frühling ward schon Ernte» wird in Cymbeline die ungewöhnliche geistige Begabung des Posthumus bezeichnet; im Frühling gehn die Liebenden *between acres of the rye*: zwischen den Roggenäckern (nicht «zwischen Halmen auf dem Rain», wie Schlegel hat).

Wenn ihr durchschauen könntt die Saat,
Und sagen: dies Korn sproßt und jenes nicht,
ruft Banquo die Hexen an. Den Verlust der königlichen Gunst und seine Verbannung vom Hofe beklagend, vergleicht sich Bellarius in Cymbeline:

... dem Baum, der seine Äste
Fruchtschwer herabsenk't; doch in einer Nacht
Ward — wie ihr's nennen wollt — durch Sturm, durch Raub,
Mein reifes Obst, ja Laub selbst abgeschüttelt,
Und kahl blieb ich dem Frost.

Saturninus im Titus Andronicus klagt bei der Kunde vom siegreichen Nahen des Gothenheers:

Wie Gras, geknickt vom Sturm, häng' ich das Haupt;
und für die schwache Gegenwehr seiner Truppe in der Schlacht bei St. Albans (König Heinrich VI.) braucht Warwick den folgenden Vergleich:

Wie Blitze kam und ging der Feinde Wehr,
Der Unsern, wie der Eule träger Flug,
Wie wohl ein träger Drescher mit dem Flegel,
Fiel ganz gelind, als ob sie Freunde träfen.

Als des wirksamsten Beispieles für den Verfall des Landes durch den König bedient sich im gleichen Stück der Herzog von Burgund der Landwirthschaft:

Ach! allzu lang war Friede draus verjagt;
In Haufen liegt all seine Landwirthschaft,
Verderbend in der eig'nen Fruchtbarkeit;
Sein Weinstock, der Erfreuer aller Herzen,
Stirbt ungeschneitelt; die geflocht'ne Hecke
Streckt, wie Gefang'ne wild mit Haar bewachsen,
Verworr'ne Zweige vor; im brachen Feld
Hat Lülich und Schierling und das geile Erdrauch
Sich eingenistet, weil die Pflugschar rostet,
Die solches Wucherkrat entwurzeln sollte.

Die Beispiele ließen sich häufen.

Shakespeare's Beobachtung der landwirthschaftlichen Thiere zeigt Stellen, wie die folgende:

Bemerkt nur eine wilde flücht'ge Herde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schaar;
Sie machen Sprünge, blöken, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt —

oder wie jene, wo Prospero zu den Elfen von den Pilzen spricht, die über Nacht in Kreisen aus dem Grase wachsen, noch heute *Fairy rings* genannt, und von den Schafen sorgfältig gemieden werden:

Die ihr

Bei Mondschein Ringlein auf dem Rasen macht,
Wovon das Schaf nicht frißt . .

Wie man versucht hat, aus Shakespeare einen Metzger und einen Philosophen zu machen, so hat man in ihm auch den Schafzüchter und Wollhändler gesehen. Er war aber weder ein Gelehrter noch ein ungebildeter Gewerbsmann, sondern ein Dichter, der die Erscheinungen des wirklichen Lebens in sich aufnimmt und daraus eine Welt der Wahrheit schafft.

Zu seiner Zeit, wie heute noch, war die Schafzucht charakteristisch für Warwickshire; und wenn es auch in Bezug auf sie wahr bleibt, daß Shakespeare nichts für zu gering hält, um Großes darin zu lesen, so zeigt er doch vielleicht gerade hier eine naturalistisch idyllische Anschauung. — Auf den belaubten Wegen, die die Dörfer mit einander verbinden, trifft man zu jeder Zeit lange Herden, langsam weiterziehend, im Schatten lagernd, oder geduldig wartend an den Thoren und Uebergängen (*stiles*), die die Felder von einander trennen. Eines Tages kamen wir auf unserer Wanderrung an eine Ausbiegung des Weges; auf einer Rasenfläche an

einem Teiche, überschattet von alten Linden, zwischen deren Stämmen man blumenumrankte Cottages und die malerische Unordnung eines Farmhofes erblickte, lagerte eine Herde von Schafen und Lämmern. Die Sonne schien durch das junge Grün in tausend kleinen Lichtern, die glänzend auf dem Wasser spielten und weich leuchteten auf dem Weiß der Heerde. Einige Männer in ländlichen Blusenröcken aus ungebleichtem Leinen (*smocks*), saßen unter einer blühenden Hecke, jeder ein geduldiges Schaf vor sich, welches er schor, während die Wolle auf großen Tüchern ausgebreitet lag. Von der sonnigen Wiese kam der Ruf der Lämmer, in Angst nach der von ihnen getrennten Mutter, oder in Freude, wenn sie befreit wieder zu ihnen kam. — Ein junges Mädchen betrachtete den Vorgang heiter lächelnd, während sie Blumen zu einem Kranze wand. Wer hätte nicht des Festes im Wintermärchen gedacht!

Ich muß gehn für unsere Schafschur Gewürze kaufen,
sagt der junge Schäfer, worauf Autolycus sich in den Bart lacht:

Ich will euch bei eurer Schafschur heimsuchen . . . und die Scheerer
zu Schafen machen.

Und heiß bei deiner Schafschur uns willkommen,
Daß dir gedeih' die Herde,

wendet sich der Alte an Perdita, die hierauf an die Gäste Blumen
austheilt und den Dank des liebeerfüllten Florizel erntet:

Diese Schafschur —
Versammlung ist sie aller Liebesgötter,
Und du bist ihre Königin.

Wie ist die folgende Stelle der Natur abgelauscht, und gerade
deshalb so rührend, weil so wirklich und wahr:

Leer steht die Hünd' auf der ersäuften Flur,
Und Krähen prassen in der siechen Herde.

Hirten sind häufige Erscheinungen in Shakespeare's Dramen;
sie sind frei von jeder konventionellen Färbung und muthen uns an
wie Menschen, die der Dichter der täglichen Erfahrung entnahm.

Doch ich bin Schäfer eines andern Mannes
Und scheere nicht die Wolle, die ich weide —

bezeichnet Corinus in Wie es Euch gefällt seine Abhängigkeit
als Miethling und seine Armuth, die nichts zu geben hat.

Mich dünkt, es wär ein glücklich Leben
Nichts Höh'res als ein schlichter Hirt zu sein,
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,
Mir Sonnenuhren auszuschlitzen . . .

seufzt Heinrich VI., da er schmerzlich bewegt auf die Schlacht herunter blickt. —

Ein Hauptzeuge aus Shakespeare's Zeit ist der eine halbe Stunde vom Städtchen entfernte Sitz der Familie Lucy. Ein Dutzend weißer Lilien (*a dozen white Lucys*), noch heute das Wappen der Familie, kennzeichnen den Richter Shallow, in dessen Gestalt der damalige Sir Thomas Lucy Unsterblichkeit erlangte. In Mitten eines herrlichen Parks gelegen, schauen die rothen Giebel von Charlecote Hall zwischen hohen Cypressen und dohlenbewohnten Ulmen hervor; der stille Avon scheintträumerisch zu verweilen, damit Schloß und Bäume und die weidenden Hirsche auf seinen sanften Rasenufern sich darin bespiegeln. Alles ist noch wie damals, als durch das malerische, von zwei Thürmchen flankierte Eisenthor die Königin Elisabeth mit ihrem glänzenden Gefolge in den Schloßhof ritt, um bei Sir Thomas ihr Nachtquartier zu nehmen, oder an nebelfrischen Herbstmorgen lärmende Jagdgesellschaften sich versammelten, und da Shakespeare, der bekannten Sage nach, mit seinen Genossen auf ein wilddiebisches Abenteuer ging. Die ebenso bekannten Entschuldigungsversuche für die kleine Eskapade, die für jene Zeit durchaus nichts Empörendes hatte, wären erst dann nothwendig, wenn dieselbe ganz sicher beglaubigt wäre. So aber sind sie überflüssig in doppelter Beziehung.

Die Gegend eignet sich zur Jagd, und gerne bezeichnetet Shakespeare die einzelnen Lokalitäten mit Namen. Wenn z. B. in den Lustigen Weibern von Windsor Richter Shallow den Master Page über seinen Windhund befragt:

Ich hörte sagen, er sei in Cotsall besiegt worden,
so meint er die Cotswold-Hügel, welche man aus den Fenstern von Charlecote Hall sieht. Er selber empfand die Freudigkeit des Jägers, wie z. B. Oberon sagt:

Darf wie ein Waidmann . . . den Wald betreten,
Wenn flammend sich des Ostens Pforten röthen —

oder Theseus:

So soll Hippolyta die Jagdmusik
Der Hunde hören. Koppelt sie im Thal
Gen Westen los . . .
Komm, schöne Fürstin, auf des Berges Höh',
Dort laß uns in melodischer Verwirrung
Das Bellen hören sammt dem Wiederhall.

Worauf Hippolyta sagt:

... Nie vernahm ich
So tapferes Toben. Nicht die Haine nur,
Das Firmament, die Quellen, die Reviere,
Sie scheinen all ein Ruf und Gegenruf;

und weiter:

Harmonischer scholl niemals ein Gebell
Zum Hussa und zum frohen Hörrerschall.

Wie anschaulich beschreibt er in *Venus und Adonis* den Eber, deren es damals auch in den mittleren Grafschaften Englands noch gab:

Auf seinem Rücken starrt ihm eine Schlacht
Von borst'gen Lanzen; grimmig sein Geschnauf;
Glüh flammt sein Auge, wenn man wild ihn macht;
Sein Rüssel, wo er geht, wühlt Gräber auf;
Hinwirft er, was sich zeigt auf seinem Wege,
Und tödtet, was er wirft, durch Hauerschläge.
Sein sehn'ger Wanst, mit straffem Haar bewehrt,
Stichfest und derb, braucht keinen Speer zu scheun;
Zornig nimmt er es auf selbst mit dem Leun;
Die er durchbricht, die Dorn und Brombeerhecken,
Gehn vor ihm auf, als macht er ihnen Schrecken.

Das Gefühl für die Thiere scheint aber bei Shakespeare das des Jagdvergnügens zu überragen:

Wo ist das Gebüscht, in dem wir stehn müssen, den Mörder zu spielen?

Es bildet in seiner Beobachtung der Natur einen charakteristischen Zug; die Stellen, die sich darauf beziehen, sind häufig und innig wahr. Seine genaue Kenntniß des Thierlebens giebt ihm ein fast divinatorisches Mitgefühl. So dient ihm in Viel Lärm um Nichts das Wasserwild, das in den schilfigen Buchten des Avon seine Heimath hat, zum röhrenden Bilde:

Ach, das arme, angeschossene Huhn! Jetzt wird sich's in die Binsen verstecken!

Die harten Entbehrungen, die Mark Antonius für sein Vaterland erduldete, lässt er in die Worte zusammenfassen:

Ja, wie der Hirsch, wenn Schnee die Weide deckt,
Nagt'st Du der Bäume Rinden.

Und wenn Mark Anton selbst den Schmerz des Volkes für den gemordeten Cæsar erwecken will, thut er es durch ein verwandtes Bild:

. . . Du edler Hirsch,
Hier wurdest du erjagt, hier fielest du,
Hier stehen deine Jäger mit dem Zeichen
Des Mordes und von deinem Blut bepurpt.
O, Welt! du warst der Wald für diesen Hirsch,
Und er, o Welt! war seines Waldes Stolz.
Wie ähnlich einem Wild, von vielen Fürsten
Geschossen, liegst du hier!

Jaques in Wie es Euch gefällt weint nicht mehr im Bilde,
sondern in Wirklichkeit über den angeschossenen Hirsch:

Es kam dahin ein arm verschüchtert Wild,
Das von des Jägers Pfeil beschädigt war,
Um auszuschmachten; und gewiß, mein Fürst,
Das arme Thier stieß solche Seufzer aus,
Daß jedesmal sein ledern Kleid sich dehnte
Zum Bersten fast, und dicke runde Thränen
Längs der unschuld'gen Nase liefen kläglich
Einander nach; und der behaarte Narr,
Genau bemerk't vom melanchol'schen Jaques
Stand so ganz dicht am Rand des schnellen Bachs,
Mit Thränen ihn vermehrend.

Und wie um den traurigen Eindruck und die naturtreue Wahrheit der Schilderung noch zu verstärken, zeigt er auch die Herzlosigkeit der Glücklichen:

. . . Als bald ein Rudel Hirsche,
Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,
Und keiner stand zum Gruße.

Das ist die Sprache des Mitleides, wie sie so nur aus eigenem Erlebniß hervorgehn konnte; es sind die Hirsche des heimathlichen Warwickshire, die der gefühlvolle Jaques vor sich sah. — Auch die dort außerordentlich zahlreichen Hasen liefern Shakespeare seine Bilder. Eine Schilderung des gejagten Thieres in Venus und Adonis ist mit Recht berühmt, daß ich sie, trotz ihrer Länge, in der Freiligrath'schen Uebersetzung zu geben mir erlaube:

Und wenn den Hasen frisch du aufgespürt,
O sieh' den armen Schelm, o sieh den Bängsten,
Wie er dem Winde vorläuft, jetzt laviert,
Jetzo sich duckt und lauscht in seinen Aengsten;
Ein Labyrinth von Listen und von Launen
Durchhastet er zu seiner Feinde Staunen.

Oft läuft er zwischen eine Lämmerherde,
Daß ihr Geruch die Hunde irre macht;
Oft, wo Kaninchenvolk durchwühlt die Erde,

Verbirgt er sich, daß jäh verstummt die Jagd;
Oft unter Hirschen auch enteilt er schnell:
Gefahr zeugt List, Witz ist der Furcht Gesell.

Denn seine Witt' rung dort, vermischt den andern,
Bringt Ungewißheit den erhitzen Hunden;
Ihr Bellen schweigt; sie suchen und sie wandern
Bis ihren Fehler sie zuletzt gefunden;
Dann frisch Gebell, vom Widerhall verdoppelt,
Als wär am Himmel noch 'ne Jagd entkoppelt.

Um diese Zeit fernab auf einer Höh',
Stellt Lampe sich auf seine Hinterläufe,
Daß er sich um nach seinen Gegnern seh' —
Da wiederum tönt Klaffen und Gekeife:
Und jetzt dem Kranken gleicht er, der verstört
Vor seiner Thür des Priesters Glöcklein hört.

Noch einmal flieht er ganz, mit Thau benetzt —
Doch jede Ranke schon hält auf den Matten.
Sieh, wie im Zickzack über'n Weg er setzt.
Ach, jedes Murmeln hemmt ihn, jeder Schatten.
Denn harten Tritts das Elend treten Alle;
Nicht Einer, der es aufhebt nach dem Falle.

Auch für die sonst als poesielos erachteten Thiere hat Shakespeare ein Fühlen. In seinem Jugendwerke König Heinrich VI. wählt er das folgende Bild, um das Herz der Königin und des Parlamentes für Gloster zu erweichen:

Und wie das Kalb der Metzger nimmt und bindet's
Und schlägt das arme, wenn es abwärts schweift,
So haben sie ihn grausam weggeführt;
Und wie die Mutter brüllend läuft umher,
Hinsehend, wo ihr Junges von ihr geht,
Und kann nichts thun als um ihr Herzblatt jammern:
So jamm'r ich um des guten Gloster's Fall . . .

Oft wanderten wir die Feld- und Parkwege entlang in den Maimorgen hinaus, ohne ein bestimmteres Ziel als den Dichter, dessen Gedanken wir auf Schritt und Tritt begegneten. Aus den dichten Hecken wuchsen Ulmen empor, um die das Rankenwerk sich schlängt. Es war für Shakespeare nicht bloß ein literarisches, sondern ein den täglichen Eindrücken entnommenes Bild, wenn er Titania, im Schlaf den Geliebten umfassend, den Vergleich wählen läßt:

So lind umflicht mit süßen Blüthenranken
Das Geißblatt, so umringelt weiblich zart
Der Epheu seines Ulmbaums rauhe Finger,
Wie ich dich liebe . . .

Adriana in der Komödie der Irrungen sagt:

Du bist die Ulme, mein Gemahl, die Rebe ich.

Eichen «mit bemoosten Zweigen, den hohen Gipfel kahl von dürrem Alter» streckten ihre Wurzeln in den Wiesenbach, der halb-versteckt den Weg begleitete, wie die des Baumes im Ardennerwald, unter welchen Jaques sich lagerte; — und Ahornbäume, von denen Desdemona singt:

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,

von Schlegel-Tieck mangelhaft übersetzt:

Das Mägdlein saß seufzend am Feigenbaum früh.

Shakespeare bringt, dem Volksglauben gemäß, den Ahorn gern in Verbindung mit Liebenden. Boyet in Liebes Leid und Lust belauscht den verliebten König unter einem Ahornbaum; Romeo wandelt im Schatten eines Ahornwäldechens, als sein Herz mit Liebe für Julia erfüllt ist. — Es fehlte auch nicht die für die mittleren Grafschaften ebenso charakteristische Stechpalme, von welcher Amiens im Ardennerwalde singt:

Sing heigh-ho to the green holly.

Sie ist der Baum der kahlen Winterszeit, wo seine stachlichen Blätter das einzige Waldesgrün bilden; wenn deshalb der Dichter ihn mit dem Seufzer *heigh-ho* begrüßt, so muß auch die folgende Strophe:

This life is most jolly

als melancholischer Humor aufgefaßt werden. In Schlegel's Ueersetzung dagegen:

Heißa den Bäumen, den lustigen Räumen (?)

ist der Sinn verschwunden und die Stimmung entgegengesetzt. — Auch dem allein in Warwickshire noch gepflanzten wilden Apfelbaum begegneten wir. Shakespeare erwähnt gerne seine Frucht, wie z. B. in Verlorener Liebesmüh, als gemüthliches Bild des Winters:

When roasted crabs kiss in the bowl

(wo also nicht schlechthin «Bratäpfel» zu übersetzen ist).

Holt mir ein Dutzend Apfelbaumstangen

(*crab-tree staves*, nicht «Schwarzdornknittel» wie bei Schlegel-Tieck) sagt der Pförtner in Heinrich VIII.

Wir kamen in die *Dingles*, sanfte, üppig grüne Bodensenkungen, die zwischen niedern Hügeln versteckte kleine Paradiese bilden, überschattet von Nußbäumen im ersten Frühlingsgrün, erfüllt vom

Blüthenreichthum phantastischer alter Weißdornbäume, die wohl zu Shakespeare's Zeiten schon ihre ersten Jugendblüthen trugen. Es war die Morgenstunde, wie im Sommernachtstraum:

Wenn Phöbe die begrünten Auen
Mit ihrer Perlen feuchtem Schmuck bethaut
Und ihre Stirn im Wellenspiegel schaut —

von der es im Passionate Pilgrim (Vers 6) heißt:

*Scarce had the sun dried up the dewy morn,
And scarce the herd gone to the hedge for shade.*

Ein ländlicher Reitersmann, wie man ihn durch altenglische Stiche kennt, kam durch den hellen Morgen daher, um nach seinen Herden zu sehen. Langsam ritt er über das weiche Gras, und rastend unter dem Blätterdache der Nußbäume, brach er einen jungen Zweig, den er mir vom Pferde herab reichte, damit ich mich an dem würzigen Geruch erfreue. Dann lächelte er freundlich, als verstünde er, was in uns so wonnig lebte, und ritt wieder in die Sonne hinaus.

Giebt nicht der Hagdorn einen süßern Schatten
Dem Schäfer, der die fromme Herd' erblickt,
Als wie ein reichgestickter Baldachin?

schien er in den Worten Heinrich VI. sagen zu wollen, wie ein Gruß aus der süßen Dichterzeit. Die Trennung der Jahrhunderte schien uns verschwunden. Wir erwarteten fast, Titania zu begegnen:

Auf Hügeln und im Thal, in Wald und Wiese,
Am Kieselbrunnen, am beschilfsten Bach.

Vom Schatten der Hecken kam das Rufen der Lämmer, das Summen neuerstandener Insekten erfüllte die Luft,

Die muntere Mücke tanzt im Strahl der Sonne, —

man hörte von ihren Nestern die geschäftigen Dohlen. Alles aber war übertönt von unzähliger Vögel Frühlingsjubelchor; es war ja

... zur Maienzeit,
Der lustigen Freizeit,
Wenn Vögel singen tirlirelei.

Auch uns galt die Aufforderung:

Unter des Laubdachs Hut,
Wer gerne mit mir ruht,
Und stimmt der Kehle Klang
Zu lust'ger Vögel Sang:
Komm geschwinde, geschwinde.

Doch schon wieder muß ich hier auf das Unbefriedigende der Uebersetzung aufmerksam machen. «Unter des Laubdachs Hut» ist

zu konventionell und zu unbestimmt für das traulich naive *green-wood tree*. «Und stimmt der Kehle Klang zu lust'ger Vögel Sang» müßte heißen: und stimmt seinen lust'gen Klang zu süßer Vögel Sang, wodurch der Gegensatz zwischen Menschen- und Vogelgesang, der hier so reizend ausgedrückt ist, nicht, wie es bei Schlegel der Fall ist, verloren ginge.

Shakespeare's liebe- und freudevolles Verständniß für die Vögel begegnet uns in jedem seiner Stücke, sei es als Schilderung ihrer Erscheinung und Gewohnheiten, als Gleichniß, oder als Ausdruck einer Stimmung.

Die Lerche bezeichnet ihm in ihrem himmelstrebenden Gesang, dem aufsteigenden Sonnenlichte gleich, den frohen Morgen:

Horch! Lerch' am Himmelsthor singt hell,
Und Phöbus steigt herauf,

beginnt der Morgengesang in *Cymbeline*, und

Elfenkönig, horch, da klang
Schon der Lerche Morgensang,

ruft Droll dem Oberon warnend zu, daß es hohe Zeit für ihn sei, zu verschwinden.

Als der aufdämmernde Morgen Romeo noch bei der Geliebten findet, ist es die Lerche, die ihn darauf aufmerksam macht:

Die Lerche war's, die Tagverkünderin —
. . . sieh den neid'schen Streifen,
Der dort im Ost der Frühe Wolken säumt;

und als er, immer noch zögernd, nicht glauben will, daß es der Morgen sei, drückt er es wieder aus mit:

Das ist auch nicht die Lerche, deren Schlag
Hoch über uns des Himmels Wölbung trifft —

bis Julia, geängstigt über sein Verbleiben, ruft:

Es tagt, es tagt! Auf! eile fort von hier.
Es ist die Lerche, die so heiser singt
Und falsche Weisen, rauhen Mißton gurgelt.
Man sagt, der Lerche Harmonie sei süß;
Nicht diese, sie zerreißt die uns're ja —

während eine dem Volksglauben entnommene Vorstellung in den gleich darauf folgenden Worten ausgedrückt ist:

Die Lerche, sagt man, wechselt mit der Kröte
Die Augen . . .

was ich so erklären möchte: wenn die Lerche gegen den Himmel steigt, hat sie Sonnenaugen; wenn sie aber herabgekommen ist, wo im Gras ihr Nest versteckt liegt, läuft sie, um sich unsichtbar zu

machen, hart am Boden hin; da braucht sie dann Augen, die in ihren Fähigkeiten denen der Kröte zu vergleichen sind. In dieser Auffassung ist auch der Gedanke ausgedrückt, der Julia's ahnendes Gemüth erfüllt: himmelhoch jauchzend in der Liebe Glück, dann tief drunten im Leid, wo man in die Welt aus andern Augen schaut.

Von der Lieblichkeit des Lerchengesanges spricht auch Helena im Sommernachtstraum:

Ein Angelstern ist euer Aug', die Töne
Der Lippe süßer, als der Lerche Lied
Dem Hirten scheint, wenn Alles grünt und blüht.

Einen andern Volksglauben berührt Shakespeare in dem Satze:
Sankt Veit' ist vorbei,
Und paaren jetzt' sich diese Vögel erst?

was sich auf den 14. Februar bezieht, der den Liebenden geweiht ist, weil an ihm die Vögel Hochzeit halten. So singt auch Ophelia, im Wahnsinn ihres Geliebten gedenkend:

Auf morgen ist Sankt Valentinstag . . .

In das Bereich des Volksglaubens über Vögel gehört ebenso, was im Hamlet Marcellus von der Erscheinung des Gespenstes erzählt:

Es schwand erblassend bei dem Hahnenschrei.
Sie sagen, immer wann die Jahrszeit naht,
Wo man des Heilands Ankunft feiert, krähe
Die ganze Nacht durch dieser frühe Vogel;
Dann darf kein Geist umhergehn, sagen sie.

Ein besonders häufiger Vogel in Warwickshire ist der Kiebitz. Es ist dort eine sprichwörtliche Rede: *the land will grow nothing but lapwings*, das Land bringt nichts hervor als Kiebitze. Shakespeare kennt genau seine Gewohnheiten:

Der Kiebitz schreit nur, wenn er fern vom Neste —
und indem er ihm die heitere anmuthsvolle Mädchengestalt vergleicht:
Denn sieh nur, Beatrice, wie ein Kiebitz, schlüpft dicht am Boden
hin, uns zu belauschen —
bezeichnet er ihn auch als seinen Liebling.

Die Schwalbe ist der Vogel, der Friede bedeutet und Glück bringt:
... Dieser Sommergast,
Die Schwalbe, die in Tempeln nistet, zeigt
Durch ihren fleiß'gen Bau, daß Himmelsodem
Hier lieblich haucht —

sagt Banquo beim Eintritt Duncan's in Macbeth's Haus.

Die zutraulichen Rothkehlchen, die Kinderfreunde, läßt er den Prinzen im Walde helfen bei der todtgeglaubten Imogen:

Rothkehlchen werden
Mit frommem Schnabel alles dir bringen,
Auch weiches Moos, wenn Blumen nicht mehr sind;

und was er vom Kuckuck sagt:

Der Kuckuck — im Juni nur
Gehört, doch nicht bemerkt; —

ist genau in Uebereinstimmung mit der Natur, wie auch das Folgende.

Und thatet, da wir euch gepflegt, an uns,
Wie die unedle Brut, des Kuckucks Junges,
Dem Sperling thut; bedrücktet unser Nest,
Wuchst so gewaltig an durch uns're Pflege,
Daß uns're Lieb euch nimmer durfte nahm,
Aus Furcht, erwürgt zu werden . . .

beschuldigt Worcester den König Heinrich IV.

Denn du weißt, Gevatter:
Grasmücke so lange den Kuckuck speist,
Bis ihr Junges ihr endlich den Kopf abreißt,

sagt der Narr zum armen König Lear.

Von den Stellen, die der Nachtigall gewidmet sind, ist eine, sehr im Gegensatze zur modernen Lyrik, der Porzia in den Mund gelegt:

Die Nachtigall, wenn sie bei Tage sänge,
Wo alle Gänse schnattern, hielt man sie
Für keinen bessern Spielmann als den Spatz.

Und auch im Sommernachtstraum wird sie in lustigem Tone angeführt im Schlafliede des Elfenchors:

Nachtigall mit Melodei
Sing in unser Eia popei!

In wenigen Stellen nur, wie z. B. in den Beiden Veronesern, in den Worten Valentin's, ist sie in Verbindung gebracht mit Liebenden:

Nur wenn ich in der Nacht bei Silvia bin
Singt meinem Ohr Musik die Nachtigall;

und an anderer Stelle:

Hier kann ich einsam sitzen ungesehn,
Und zu der Nachtigallen Klagliedern
Mein Weh und Leid in Trauertönen singen.

Es giebt kaum einen Vogel in Warwickshire, der nicht irgendwo in Shakespeare's Dichtungen eine Erwähnung fände. Clifford im König Heinrich VI. vergleicht die Wuth des besieгten York mit dem Betragen gefangener Vögel:

So hacken Tauben nach des Falken Kläu'n,

und weiterhin:

So sträubt die Schnepfe sich in der Schlinge —

und als er König Heinrich zum Kampf gegen das Haus York anfeuert, als einer gerechten Vertheidigung des Erbes seines Sohnes, bedient er sich wieder eines Bildes aus dem Leben der Vögel:

Es nähren unvernünft'ge Kreaturen
Die Brut, und scheu'n sie gleich des Menschen Antlitz,
Doch zur Beschirmung ihrer zarten Kleinen,
Wer sah nicht oft sie mit denselben Schwingen,
Die sie wohl sonst zu banger Flucht gebraucht,
Auf den sich werfen, der ihr Nest erklomm,
Ihr Leben bietend zu der Jungen Schutz?

Das folgende reizende Lied aus dem Sommernachtstraum muß ich englisch geben, wegen seiner Aufzählung der für Warwickshire charakteristischen Vögel, die in der Schlegel'schen Uebersetzung willkürlich verändert sind. Es heißt:

*The ouzel cock (Amsel) so black of hue
With orange-tawny bill,
The throstle (Drossel) with his note so true,
The wren (Zaunkönig) with his little quill,
The finch, the sparrow and the lark (Finke, Spatz und Lerche)
The plain-song cuckoo gray (der Kuckuck)
Whose note full many a man does mark
And does not answer nay . . .*

Ich lasse die verstümmelte Uebersetzung folgen:

Die Schwalbe, die den Sommer bringt,
Der Spatz, der Zeisig fein,
Die Lerche, die sich lustig schwingt
Bis in den Himmel 'nein,
Der Kuckuck, der der Grasemück
So gern in's Nestchen heckt,
Und lacht darob mit arger Tück'
Und manchen Ehmann neckt.

Shakespeare nimmt, was die Natur ihm täglich bietet, und es wird ihm zur Poesie.

Der Winter ist noch nicht vorbei, wenn die wilden Gänse nach der Seite ziehen,

sagt der Narr zum König Lear, dem immer noch weiteres Unglück droht, und an anderer Stelle:

Wie wilde Gänse fliehen, wenn sie des Jägers leisen Tritt erlauschen.

So beschreibt er die sonst als wenig poetisch betrachteten Krähen:

Wie graue Krähen, deren Schwarm mit Rauschen
Und Krächzen auffliegt, wenn ein Schuß geschieht,
Und wild am Himmel da und dorthin zieht . . .

Man glaubt sie zu sehen; man fühlt sich aber von dem Realismus solcher Schilderungen nur deshalb ergriffen, weil sie der Ausdruck eines innern Vorganges sind.

Das Licht wird trübe; zum dampfenden (*rocky, rooky?*) Walde erhebt die Kräh den Flug,

drückt Macbeth die düstere Stimmung aus, die dem Morde Banquo's vorhergeht.

Der eigentliche Unglücksvogel ist beim Volke heute noch der Rabe.

. . . Selbst der Rab' ist heiser,
Der Duncan's schicksalvollen Eingang krächzt
Unter mein Dach . . .

sagt Lady Macbeth, als der Bote ihr des alten Königs unheilbringenden Besuch ankündigt. — Als Jachimo, im Schlafgemach Imogen's versteckt, sie für seine frevelhaften Zwecke belauscht, drückt er die Gefahr, die der holden Prinzessin droht, mit dem Ausrufe aus:

Schnell, Drachenzug der Nacht, daß Dämm'rung öffne
Des Raben Auge!

Doch auch im milderen Sinne des biblischen Wortes erwähnt ihn der rührende alte Diener Adam in Wie es Euch gefällt:

. . . Der die jungen Raben füttert,
Ja, sorgsam für den Sperling Vorrath häuft,
Sei meines Alters Trost.

Im Dickicht der Gehölze und auf den mächtigen Bäumen der Parks, die Stratford umgeben, treibt der Uhu sein nächtliches Wesen. Der Vogel der Nacht ist auch der des Todes. So heißt es in Venus und Adonis:

Die Sonne hat vollendet ihre Bahn
Und ruht im Westen von des Tages Bürde,
Der Uhu meldet schon des Abends Nah'n,
Der Vogel sucht das Nest, das Lamm die Hürde;
Schon kommt die Nacht in Wolken schwarz gekleidet.

Als Todesbote wird er im Sommernachtstraum genannt:

Und das Käuzlein kreischt und jammert,
Daß der Krank' es ahnend hört,
Und sich fest an's Kissen klammert.

Der alte Mann im Macbeth erzählt:

. . . Am letzten Dienstag
Sah ich, wie stolzen Flugs ein Falke schwebte,
Und eine Eul' ihm nachjagt und ihn würgte,

und drückt damit die Ahnung des Königsmordes aus. Lenox beschreibt die Stimmung der schrecklichen Nacht, wenn er sagt:

Der dunkle Vogel schrie die ganze Nacht durch;
Man sagt, die Erde bekte fieberkrank.

Und Richard III. ruft den Ueberbringern der auf ihn einstürmenden Unglücksbotschaften zu:

Fort, fort mit euch Uhus,
Nichts als Todeslieder! —

Zu den heimathlichen Orten, wo nicht nur seine Dichtungen, sondern sein ganzes Leben einen tiefgehenden Einfluß erfahren, gehört Shottery, das idyllisch malerische Dorf, wo des jungen Shakespeare Liebe sich entfaltete. Unter hohen Ulmen, deren kaum erst zartbelaubte Zweige noch röthlich gegen den Himmel standen, umgeben vom feenhaften Weiß der blühenden Obstbäume, stand in dem blumenreichsten kleinen Garten das strohbedachte Cottage von Anne Hathaway. Es war ein Tag, wo der Frühling den Sommer ahnte, als wir, *full of spirits of the month of May*, an der Jahrhunderte alten Thüre um Einlaß baten, wie der Dichter selbst so manches Mal:

Einst, ach einst zur Maienzeit,
Die dem Liebesgott geweiht,
Hat ein Blümlein er erspäht,
Kosend von der Luft umweht.

Drinnen ist es wohl noch so wie dazumal. Durch kleine Fensterscheiben,

Wo Geißblattranken, an der Sonn' erblüht,
Der Sonne Zutritt wehren,

scheint das sanftgedämpfte Licht auf das altersgeschwärzte Holz der Vertäfelung und der Möbel. Durch den mächtigen Kaminfang, jenem gleich, durch welchen Falstaff entflohen wollte, bis ihn Mrs. Ford warnte: «Da schießen sie immer ihre Vogelflinten ab», schaut ein großes Stück blauer Himmel herab. Darunter steht bei der Feuerstelle im heimlichen Eck ein Lehnstuhl, auf dem an Winterabenden vielleicht der junge William saß und dem Familienkreise erzählte — *merry tales* von «Geliebten der Königinnen, edlen Damen, Riesen, Zwergen, Dieben, Hexen, Feen, Gnomen und Mönchen», während

auf dem Feuer der Holzklotz sprühte, dessen rother Schein märchenhaft das Gemach erleuchtete, um es dann plötzlich wieder dunkel zu lassen, und durch's Kamin die Sterne herabschienen, um sich in seinen Dichteraugen zu spiegeln.

Die Besitzerin des Cottage¹⁾, eine Nachfolgerin der Hathaways, führte uns in den kleinen Garten, wo die Blüthen und die Kräuter, die Blumen und die Gemüse ihren vereinten Duft, einem Weihrauch der Erinnerung gleich, in die Frühlingsluft hauchten. Von ihrem Stande im geschützten Eck der Weißdornhecke flogen zum Vogelgesang die Bienen in ruhiger Geschäftigkeit aus und ein. Ihre Organisation der menschlichen Gesellschaft vergleichend, sagt der Erzbischof von Canterbury in Heinrich V.:

So thun die Honigbienen, Kreaturen,
Die durch die Regel der Natur uns lehren
Zur Ordnung fügen ein bevölkert Reich.

«Drohnen füttr' ich nicht,» sagt Shylock, und der trotzige Suffolk bei seiner Gefangennehmung ruft:

Die Drophne saugt kein Adlerblut; den Bienenkorb bestiehlt sie! —

Daheim nun Halicarnus saß,
Der nicht wie Drohnen Honig aß
Von andern Bienen; nein, sich mühte,
Daß Böses starb und Gutes blühte.

. . . So wollten wir das Land
Bald von diesen Drohnen säubern,
Die den Bienen ihren Honig rauben,

sagt Pericles.

Den Bienen räubt die Waben aus dem Schrein
Und als Nachtkerzen brennt ihr wächsern Bein,
Entzündet an des Glühwurms Augenschein,

unterweist Titania ihre Elfen, und Cade in Heinrich VI. drückt ein Stück Lebensphilosophie aus in den Worten:

Die Leute sagen, die Biene sticht, ich aber sage, das Wachs der Biene thut's; denn einmal nur hab ich etwas besiegt und war nie seither mein eigener Herr.

Shakespeare's Kenntniß ihrer Gewohnheiten zeigen auch die beiden folgenden Stellen:

. . . Wie die Biene, jede Blume schätzend um ihrer süßen Kraft,
Die Schenkel voller Wachs, den Mund voll Honig —

¹⁾ Jetzt ist es von der Stadt Stratford angekauft.

und — es sind dies Worte des Titus Andronicus —:

... wie Bienen stechend, wenn
Der Weiser sie am heißen Mittag ruft ins Blumenfeld.

Ein «Blumenfeld» war in der That der kleine Garten; Shakespeare's Lieblingsblumen wucherten darin in freudiger Ueppigkeit. Hoch standen die dem Sommer entgegenknospenden Lilien, darunter die vielumstrittene *Flower de luce* (vom französischen *fleur de lys*), mit der ohne Zweifel die weiße Gartenlilie gemeint ist; St. Francis von Sales sowohl, als Chaucer beschreiben sie unter diesem Namen. Einige Male jedoch versteht Shakespeare darunter die heraldische Lilie des französischen Königshauses, wie z. B. in König Heinrich VI., wo York seinen ehrgeizigen Plänen Ausdruck gibt:

Wenn eine Seel' mir ward, wird ihr [seiner Hand] ein Zepter,
Worauf ich Frankreichs Lilien schleudern will.

Sonst aber ist die Bedeutung von *flower de luce* wie im Wintermärchen zu verstehn:

Lilien aller Art, die Königslilie darunter, —

oder im Sinne von Jachimo's Vergleich für die schlafende Imogen:

... Du frische Lilie!
Und weißer als das Linnen.

An Gaben der Natur prangst du zur Wette
Mit Ros' und Lilie

sagt im König Johann Konstanze zu ihrem Sohne.

Die ersten Rosen begannen ihr grünes Kleidchen abzustreifen, um sich in voller Lieblichkeit der Maisonne zu erschließen. «Seine Maienrose» nennt Laertes seine süße junge Schwester.

Bei des Frühlings Rosenjugend (*by the roses of the spring*), bei Allem, was heilig und lieblich ist, bei jungfräulicher Sitt und Treu und Tugend — lautet im Dreikönigsabend Olivia's Liebesschwur.

Wie Morgenrosen, frisch vom Thau gewaschen,
erscheint Katharina dem Petruchio. — In Ende gut, Alles gut
wirft Diana dem Bertram die frevelhafte Art der Männerliebe vor:

... So dient ihr uns,
Bis wir euch dienen; brach't ihr uns're Rose,
Dann ist's euch gleich, wie uns die Dornen stechen;
Des Raubes lacht ihr dann.

In den Beiden Veronesern beschreibt Julia die Wirkung der unglücklichen Liebe auf Silvia:

... Seit sie ihren Spiegel hat vergessen,
Die Maske wegwarf, die vor Soane schützte.
Sind von der Luft gebleicht der Wangen Rosen.

«Der Lippen und der Wangen Rosen schwinden zu bleicher Asche»,
wenn Romeo's Julia den Kräutertrank genommen haben wird, der
sie dem Tode ähnlich machen soll.

Mädchen sind wie Rosen; kaum entfaltet
Ist ihre holde Blüthe schon veraltet,
sagt der Herzog im Dreikönigsabend.

Die Königin in Richard II. klagt über das Unglück ihres
Gemahls:

Doch still, doch seht, — nein, lieber sehet nicht
Verwelken meine Rose.

Ein Bild, von Shakespeare gerne gebraucht, ist die Rose vom
Wurm zernagt:

Ihr, tödtet Raupen in den Rosenknospen,
befiehlt Titania ihrem Gefolge.

Die Ros' hat Dornen, Schlamm der Silberbach,
Und garst'ger Wurm in schönsten Knospen wohnt,
heißt es im 35. Sonett;

Des Lasters Wurm sucht ja die schönste Blume,
Und deine Blüth' ist rein und unversehrt,

im 70. Im 95. heißt es:

. . . die Schande,
Die wie der Wurm die duft'ge Rose frißt,
Die Knospen deines Ruhms befleckt im Lande.

und im 99.:

Der Rosenflor furchtsam auf Dornen stand,
Theils roth vor Scham und theils vor Schrecken fahl;
Und eine, weder roth noch weiß, stahl beides
Und fügte deinen Odem noch zum Raub;
Doch fraß zum Lohn den Prachtschmuck ihres Kleides
Ein rächerischer Wurm zu Asch' und Staub.

Nicht selten braucht Shakespeare das Wort *canker*, welches
den «Wurm» in der Rose bezeichnet, auch für die wilde, ungepflegte
Rankenrose, im Gegensatz zur Gartenrose, der Königin der Blumen.
So klagt Percy Hotspur in König Heinrich IV.:

Um Richard wegzureißen, diese süße
Holdsel'ge Rose, und dafür zu pflanzen
Den Strauch, den wilden Hagedorn Bolingbroke?

Und Don Juan in Viel Lärm um Nichts sagt:

Lieber wollt' ich eine Hagebutte im Zaune sein, als eine Rose in
seiner Gnade;

im 54. Sonett heißt es dagegen:

Des Wilddorns Rose hat so volle Gluth
Wie nur die würz'ge Pracht am Rosenstrauch.

Als häufiges Bild benutzt Shakespeare die Rosen für den nach
ihnen benannten Krieg der Häuser York und Lancaster.

Indeß zum Pfand, daß ich dich vorgezogen,
... Trag' ich auf deiner Seite diese Rose
Und prophezei hier: der heut'ge Zank,
Der zur Parteiung ward im Tempelgarten,
Wird zwischen rother Rose und der weißen
In Tod und Todesnacht tausend Seelen reißen,

sagt Warwick im zweiten Akte Heinrich VI. zu Plantagenet, nach-
dem dieser geschworen, er werde

Diese bleiche und erzürnte Rose,
Als Sinnbild meines blutbedürft'gen Hasses

bis zum Grabe tragen, oder bis sie erblühe auf der Höhe seines
Ranges.

Nur schwer versage ich mir weitere Anführungen aus den zahl-
reichen Stellen, in denen Shakespeare die Rose erwähnt, die er so
gerne als Sinnbild lieblicher Mädchenhaftigkeit und Jugendfrische
braucht. Uns lag damals das reizende Lied Dumain's in Verlorner
Liebesmüh im Sinne, welches der Stimmung dieses Maitages in
Anne Hathaway's Garten anmuthigen Ausdruck verlieh:

In des Maies Liebestagen
Spähte Lieb ein Röslein duftig
Wie's am Stengel schwankte luftig;
Durch den Sammt der Blätter wehn
Schmeichelwinde ungesehn.

Es blühten in der lieblichen Blumenwildniß auch Pensées
(Stiefmütterchen), die in der Elisabethischen Zeit von der wilden,
gelblichweißen Blume zur violetten Gartenblume veredelt worden
waren, worauf sich möglicherweise Shakespeare bezieht:

... ein zartes Blümchen,
Sonst milchweiß, purpur nun durch Amor's Würde,
Und Mädchen nennen's Lieb im Müßiggang —

love in idleness: dieser von Oberon ihnen gegebene Name ist noch
in Warwickshire gebräuchlich.

So besiegt zu hohem Ruhme
Cynthia's Knospe Amor's Blume,

und diese Bedeutung hat sie auch für Ophelia. Sie nennt sie bei ihrem, dem Französischen entstammenden Namen, *Pansies*, und fügt hinzu: *that's for thoughts*, was durch Laertes erklärt wird: «Treue und Andenken gepaart». Schlegel's Uebersetzung in Vergißmeinnicht zeigt deshalb einen Mangel an tieferem Eindringen, welches bei Shakespeare selbst der kleinsten Blume gebührt.

Die Ringelblumen hatten sich weit geöffnet, von denen es in dem lieblichen — im Uebrigen aber von Schlegel-Tieck ohne Naturverständniß übersetzten — Liede heißt:

Die Ringelblume wacht aus Traum,
Thut güld'ne Aeuglein auf,

und

Die mit der Sonn' entschläft und weinend mit ihr aufsteht,

oder auch wie in Two Noble Kinsmen:

Die auf Todtenbetten blühen.

Auch die taubengeformte Columbine stand in den mannigfältigsten Schattierungen von Violett durch Roth in's Rosa und Weiß. Sie war zu Shakespeare's Zeit eine Trauerblume, in welcher Bedeutung auch Ophelia sie gebraucht:

Da ist Fenchel für euch und Aglei;

zuweilen symbolisierte sie auch schlechte Eigenschaften, wie z. B. in Verlorner Liebesmüh, wo Armado damit bezeichnet wird.

Armado. Die Blume nun bin ich.

Dumain. Das Unkraut.

Longueville. Diese Aglei (*that columbine*) —

was Schlegel mit Gänseblümchen übersetzt und den Sinn zerstört.

Dazwischen dufteten schon würzige Kräuter, «die Blumen aus Sommersmitte, Lavendel, Münze, Majoran» und Fenchel, den Ophelia dem Könige schenkt, und Rosmarin, der das Alter bedeutet, wenn Perdita ihn den «würd'gen Herrn» überreicht:

. . . Rosmarin und Raute; Frische
Und Duft bewahren sie den ganzen Winter.

Edgar im König Lear, sich auf seine Stacheln beziehend, nennt ihn in Verbindung mit dem Gebahren der Wahnsinnigen:

. . . Tollhausbettler, die mit hohler Stimme
In ihre nackten, tauben Arme schlagen
Holzpfölcke, Nägel, Splitter, Rosmarin.

Zuweilen bedeutet er die Trennung, wie für Julia, die in schwerer Ahnung die Amme fragt, ob nicht Rosmarin und Romeo mit denselben Buchstaben beginne, und wie heute noch in Bergorten der Apenninen, wo die Wirthin als Abschiedsgabe beim Scheiden einen Strauß wohlriechender Kräuter, hauptsächlich Rosmarin, reicht. Auch dem Tode gehört er an. Ophelia schenkt ihn zum Andenken ihrem Bruder.

Streut Rosmarin

Auf diese schöne Leiche,

ermahnt der Pater Lorenzo die über die todte Julia Weinenden; und
Kräuter, die der kalte Nachtthau feuchtet,
. . . bester Schmuck für Gräber,

legt Bellarius auf das Grab der todte geglaubten Imogen.

Beim Rosmarin stand die Raute, welche Reue und Schmerz bedeutet. Ophelia giebt sie der Königin:

Hier ist Raute für mich und hier für dich;

herb of grace nennt sie sie auch, und den gleichen Namen giebt ihr Antonius (Antonius und Cleopatra), wenn er weinend sagt:

Grace grow where these drops fall,

von Tieck in verkehrtem Sinne wiedergegeben:

Heil sprieße diesem Thränenthau.

Auch die Wermuthpflanze war dabei, in deren Namen, *wormwood*, *wormwood*, Hamlet bei der Schauspielscene die ganze Bitterkeit seiner Schmerzgefühle zusammenfaßt. Rosaline in Verlorner Liebesmüh bezeichnet durch sie die Bitterkeit des Spottes, wenn sie zu Biron sagt, wenn er sie gewinnen wolle, müsse er

Den Wermuth nun aus seinem Herzen reuten.

Es fehlte auch nicht sein Gegenstück, der Balsam, den die Feenkönigin (Lustige Weiber von Windsor) zu den Vorbereitungen zum Feste braucht:

Die Ordenssessel reibt mit Balsamkraft

Und jeder Blume würz'gem Saft.

Doch fehlten in dem frühlingsfrischen Garten natürlich die Herbstblumen, von denen Perdita sagt:

. . . Wenn das Jahr nun altert,

Noch vor des Sommers Tod und der Geburt

Des frost'gen Winters — dann blühn uns am schönsten

Blutnelken und die streif'gen Liebesstöckel.

. . . Die trägt nicht unser Bauerngarten. —

Kaum minder häufig als die der Blumen und Kräuter, sind Shakespeare's Anführungen von Gemüsepflanzen. Artischocken, Bohnen, Gelberüben, Erbsen, Kohl, Kürbisse, Kartoffeln, Rüben, Zwiebeln, Petersilie, Lauch, Salat, Knoblauch, Münzekraut, Estragon, Fenchel, Majoran, sie kommen alle vor; ebenso wie die Obstgattungen, von denen er wohl keine damals in Warwickshire gepflegte umgeht: Erdbeeren, Himbeeren, Stachel- und Johannisbeeren, Kirschen, Aprikosen, Pflaumen, Pfirsiche, Birnen, Haselnüsse, Nüsse, Schlehen, Maulbeeren, Miseln, sogar Trauben, welche damals in England, von ihrer Einführung durch die Römer her, noch gepflanzt wurden, und Äpfel der verschiedensten Gattungen.

Ihr müßt meinen Baumgarten sehen; da wollen wir uns in eine Laube setzen und einen Pepin vom vorigen Jahre essen, den ich selbst gepropft habe,

lädet der Richter Schaal den Falstaff ein, und gleich darauf bringt der Diener Davy auch einen «Teller voll Pelzäpfel». — Zahlreich sind die Gleichnisse, die Shakespeare der Gartenkultur entnimmt.

Unsere Leiber sind unsere Gärten,
läßt er Iago im Othello sagen; in Richard II. heißt es:

O welch ein Jammer ist es, daß er nicht
Sein Land so eingerichtet und gepflegt,
Wie wir den Garten! Um die Jahreszeit
Verwunden wir des Fruchtbaums Haut, die Rinde,
Daß er nicht überstolz vor Saft und Blut
Mit seinem eig'nem Reichthum sich verzehre.
. . . Ueberflüss'ge Äste
Hau'n wir hinweg, damit der Fruchtzweig lebe —

und an anderer Stelle:

Gedeiht auch schlechtes Unkraut ohne Sonne,
Von Früchten reift zuerst, die erst geblüht.

Polyxenes sagt zu Perdita im Wintermärchen:

Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlen Sproß dem allerwildsten Stamm;
Befruchten so die Rinde schlechter Art
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert, mind'stens ändert;
Doch diese Kunst ist selbst Natur.

So findet Hamlet für seinen tiefsten Schmerz über «das ganze Treiben dieser Welt», die er, der Arme, wieder einrichten soll, den Ausdruck im Vergleich mit

. . . einem wüsten Garten,
Der auf in Samen schießt; verworfnes Unkraut
Erfüllt ihn gänzlich.

Ich kann mir nicht versagen, die Betrachtungen des Mönches Lorenzo im Klostergarten, in Romeo und Julia, hier anzuführen. Sie sind so voll thaufrischer Poesie und Sinnigkeit, wie nur der sie empfinden und ausdrücken konnte, der selbst in einem Garten aufgewachsen war.

Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht
Und säumet das Gewölk im Ost mit Streifen Licht.
Die matte Finsterniß flieht wankend, wie betrunken,
Von Titan's Pfad, besprüh't von seiner Rosse Funken.
Eh' höher nun die Sonn' ihr glühend Aug' erhebt,
Den Thau der Nacht verzehrt, und neu die Welt belebt,
Muß ich dies Körbchen hier voll Kraut und Blumen lesen,
Voll Pflanzen gift'ger Art und diensam zum Genesen.
Die Mutter der Natur, die Erd', ist auch ihr Grab,
Und ihre Gruft der Schoß, der ihr das Leben gab.
Und Kinder mannigfalt, so all ihr Schoß empfangen,
Sehn wir gesäugt von ihr an ihren Brüsten hängen;
An vielen Tugenden sind viele drunter reich,
Ganz ohne Werth nicht eins, doch keins dem andern gleich.
O, große Kräfte sind's, weiß man sie recht zu pflegen,
Die Pflanzen, Kräuter, Stein' in ihrem Innern hegen.
Was nur auf Erden lebt, da ist auch nichts so schlecht,
Daß es der Erde nicht besondern Nutzen bräch't!
In Laster wandelt sich selbst Tugend, falsch geübt,
Wie Ausführung auch wohl dem Laster Würde giebt.
Die kleine Blume hier beherbergt gift'ge Säfte
In ihrer zarten Hüll', und milde Heilungskräfte;
Sie labet den Geruch und dadurch jeden Sinn,
Gekostet, dringt sie gleich zum Herzen tödend hin.
Zwei Feinde lagern so im menschlichen Gemüthe
Sich immerdar im Kampf: verderbter Will' und Güte;
Und wo das Schlecht're herrscht mit siegender Gewalt,
Dergleichen Pflanze frißt des Todes Wurm gar bald.

Als wir Anne Hathaway's blumenreichen Garten verließen, gedachten wir der Hoffnungen, die Shakespeare erfüllten, als auch er an lieblichen Frühlingsabenden den Rückweg nach Stratford antrat, und welchen Julia Ausdruck verleiht, als sie sich von Romeo trennt, der ihr im Garten seine Liebe bekannt hat:

Des Sommers warmer Hauch kann diese Knospe
Der Liebe wohl zur schönen Blum' entfalten,
Bis wir das nächste Mal uns wiedersehn!
Nun, gute Nacht!

Oberhalb Stratford, bei der alten Mühle, führt ein Fußsteig über den wieder eingeengten Fluß; ein kleiner Höhenzug bildet das Ufer, von einem Wäldchen überwachsen bis an des Wassers Rand. An manchen Stellen ist das Buschwerk unter den alten Bäumen so dicht, daß unser schmaler Pfad sich im Dämmerlicht einer grünen Ueppigkeit verlor. Das Abendglühen, das auf dem Avon lag, schimmerte in das Blätterdunkel herein, und, wo ein letzter schräger Sonnenstrahl, gleich einem Boten aus unbekannter Himmelsgegend, geheimnißvoll in das Dickicht fiel, rankte von Baum zu Baum das Geißblatt seine Blüthen und Heckenrosen «roth, auf triumphierender Ranke»; es blühte der goldene Cytisus, bei dem «der verstößene Jüngling klagt allein sein Liebesleid», und Imogen's Blumen,

die blasse Primel,

Die Hyazinthe, blau wie deine Adern,
Und Rosenblätter, die, um sie zu preisen,
Süß wie dein Antlitz sind.

Wenn Lorenzo zu Jessica sagt:

Süß träumt die Liebe, wenn sie Lauben schatten,
so war es an einem Orte wie hier. Die Luft war erfüllt vom Duft der Weißdornblüthen, die hier im Monat Mai, dessen Namen sie auch im Englischen tragen, von den jungen Leuten der Umgegend gebrochen werden als Frühlingsernte. Hierher kommen sie auch in Sommersmitte, am Johannistag und sammeln den Samen des Farnkrautes, der die Gabe der Unsichtbarkeit verleiht. Denn es ist ein Ort, wo Kobolde und Elfen hausen, «Wesen, welche das Anmuthige, Sommerliche, Dämmernde, Bestrickende, Verwirrende in der Natur erschuf,» (Hense) und deren Höhlen man heute noch auf dem Wege nach dem unfern gelegenen Dorfe Long Compton zeigt.

— Hier ist die Heimath der Nachtigallen, die in geheimnißvollem Tone des süßen William Weisen singen. Hier sang er selbst, wie sie Milton nennt, *his native wood notes wild*, hier träumte er in einer Juninacht seinen Sommernachtstraum. Es war, wie die Sage berichtet, auf dem Heimwege vom Manor House in Radbrook, wo er sich bis spät in der Bücherei verweilt hatte und dann müde in der linden Nacht auf dem weichen Abhang einschlief.

Wie süß das Mondlicht auf dem Abhang schläft; hier laß uns sitzen — sagt auch Lorenzo zu Jessica,

Da linde Luft die Bäume schmeichelnd küßte,
Und sie nicht rauschen ließ in solcher Nacht. —
Die Nacht, die uns der Augen Dienst entzieht,
. . . Daß dem Ohr kein leiser Laut entflieht. —

Die Lokalisierung des Wäldchens durch Lysander zu Hermia läßt nur geringen Zweifel, daß es dieses war, welches Shakespeare im Sinne lag:

. . . Liebst du mich denn, so schleiche
Aus deines Vaters Hause morgen Nacht,
Und in dem Wald, 'ne Meile vor der Stadt,
Um einen Maienmorgen zu begehn,
Da will ich deiner warten.

Der Wald, wo oftmals ich und du
Auf Veilchenbetten pflegten Ruh,

nennt ihn Hermia, als sie mit Lysander die Flucht dorthin beschließt. Es ist der blumenreiche Hain, den Oberon beschreibt:

Ich weiß 'nen Hügel, wo man Quendel pflückt,
Wo aus dem Gras Viol und Maßlieb nickt,
Wo dicht gewölbt des Geißblatt's üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten.
Dort ruht Titania helle Nächte kühl,
Auf Blumen eingewiegt durch Tanz und Spiel.

In der Schlegel'schen Uebersetzung walitet auch hier die Willkür in der Benennung der Blumen. Statt Quendel sollte es Thymian heißen (*wild thyme*); statt Maßlieb: die Schlüsselblume (*Oxlip, Primula elatior*); statt Geißblatt: Winden (*woodbine*); statt Hagedorn: Moschusrose (*musk rose*), eine einfache, in langen Ranken wild wachsende Flatterrose; statt Jasmin, welcher doch wahrlich nicht mit Waldblumen zusammen zu treffen ist: Heckenrose (*eglantine*).

Daß Shakespeare's Kenntniß und Liebe der Wald- und Wiesenblumen nicht weniger genau und warm sei, als die der Gartenblumen, bedarf wohl keiner Versicherung. Ich kenne aber auch keinen Ort im nördlichen Europa, wo ich sie in solcher Fülle gesehen hätte, wie in Stratford in jenem Mai; und vielleicht darf ich einen Augenblick auch bei ihnen verweilen.

In vielen von Shakespeare's Aufzählungen von Blumen erscheint das Gänseblümchen. «Da ist Maßlieb», sagt Ophelia, als sie in ihrer Geistesnacht noch Blumen bietet; und Maßlieb windet sie auch in ihre phantastischen Kränze. Die königlichen Jünglinge im Walde wollen «den schönsten Rasenfleck erkiesen», um der todten Imogen die Gruft zu bereiten. Sie nennen es *the prettiest daisied spot*, maßliebbedeckten Fleck. — Zu des Dichters Lieblingen gehört auch das Veilchen. Darin gleicht Shakespeare den meisten Dichtern, von Chaucer bis auf heute; vielleicht hat es aber auch noch einen besondern Grund darin, daß Veilchen eine spezielle Blume Stratford's

sind. Auf den grasigen Abhängen schützender Hecken, den sonnigen Plätzen der Parks und der Gehölze, gedeihen sie in dem feuchten Boden in solcher Fülle, daß sie noch in den 70er Jahren an Markttagen nach dem Gewicht verkauft wurden. — Im Allgemeinen gilt das Veilchen als das Sinnbild der Bescheidenheit; Shakespeare aber nimmt es zum Ausgang verschiedener Stimmungen und Vergleiche. So dient es Angelo in Maß für Maß zur Betonung des Gegensatzes zwischen Isabella und sich selbst:

. . . Ich bin's,
Der bei dem Veilchen liegt im Sonnenschein,
Und gleich dem Aase, nicht der Blume gleich,
Verwest in der balsam'schen Luft.

Die wechselnden Freundschaften Richard's II. werden den Veilchen verglichen, die jeder Frühling von Neuem bringt:

. . . Wer sind die Veilchen nun,
Gehegt im grünen Schoß des neuen Frühlings?

In ähnlichem Sinne braucht sie Laertes als Bild der flüchtigen Liebe Hamlet's für seine Schwester:

Ein Veilchen in der Jugend der Natur,
Frühzeitig, nicht beständig, süß, nicht dauernd;
Nur Duft und Labsal eines Augenblicks.

Für die innere Anmuth der Fürstenknaben im Cymbeline dienen sie als Vergleich:

Sie sind sanft
Wie Zephyr, dessen Hauch das Veilchen küßt,
Sein süßes Haupt nicht schaukelnd.

Mit der süßen Wirkung der Musik auf ein verliebtes Gemüth bringt sie der Herzog in Beziehung in den poetischen Worten, mit denen der Dreikönigsabend beginnt:

Die Weise noch ein Mal! . . . (Musik)
O, sie beschleicht mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbett lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und giebt . . .

Der lieblichen Mädchengestalt des gleichen Stückes hat der Dichter auch den Namen Viola gegeben. — In der englischen Volksphantasie war aber das Veilchen fast zu allen Zeiten auch mit dem Tode, insbesondere dem der Jugend, verknüpft. So auch bei Shakespeare:

Ich wollte euch ein paar Veilchen geben; aber sie welkten alle, da
mein Vater starb —

klagt Ophelia, wie in der Vorahnung des eigenen Todes; und
Ihrer schönen unbefleckten Hülle entsprießen Veilchen,
ist das oft citierte Wort des Laertes.

Die in Stratford kaum weniger reich vertretene Schlüsselblume wird ebenfalls häufig von Shakespeare gebraucht. Mit ihr bezeichnet er gern das zierlich Liebliche, wie auch Drayton sie die Elfenblume nennt. Der Elf im Sommernachtstraum berichtet von der Elfenkönigin:

Die Primeln sind ihr Hofgeleit;
Ihr seht die Fleck' am gold'nem Kleid:
Das sind Rubinen, Feengaben,
Wodurch sie süß mit Düften laben.

Und wenn Jachimo die schlafende Imogen belauscht, sieht er «auf der linken Brust ein Mal, fünfsprenglich, wie die rothen Tropfen in dem Schoß der Primel». Der Dichter hat genau ihre Einzelheiten beobachtet. Schlegel in seiner Uebersetzung aber giebt ihr nicht ein Mal ihren rechten Namen, denn die blasse Primel, *primrose*, *Primula veris*, und die goldene Schlüsselblume, *cowslip*, *Primula elatior*, sind verschiedene Blumen. Ebenso wenig erfäßt er ihre Bedeutung, wie aus der Wiedergabe von Ariel's reizvollem Liede hervorgeht, welches ich des Vergleiches und auch des Genusses halber in der Originalsprache gebe:

*Where the bee sucks, there suck I
In a cowslip's bell I lie;
There I couch when owls do cry.
On the bat's back do I fly
After summer merrily . . .*

Nun Schlegel:

Wo die Bien', saug ich mich ein,
Bette mich in Maiglöcklein,
Lausche da, wenn Eulen schrein,
Fliege mit der Schwalbe Reihn,
Lustig hinterm Sommer drein.

Hier ist also die Schlüsselblume zur Maiblume gemacht: statt der Wiesen- eine Waldblume, statt dem aufgerichteten Kelche eine hängende Glocke, aus welcher Ariel herausfallen müßte; statt der Blume des frühen die des späten Frühlings, besonders in England,

wo das Maiglöckchen (*Lily of the valley*) gewöhnlich erst Ende Mai zum Blühen kommt.¹⁾

Mit dem *Ladysmock* weiß Schlegel gar nichts zu machen und nennt es einfach Maßlieb, was die Uebersetzung von Daisy ist, und wofür er es im gegebenen Falle dann auch wieder braucht. Es ist die *Cardamine pratensis* (in Süddeutschland «Wiesenduft» genannt), eine frühe Wiesenblume, die bis in den Juni blüht, und feuchten Wiesen, wie jenen in der Niederung des Avon, einen silberweißen, leicht lila angehauchten Schein verleiht. — Oft führte uns unser Weg durch

Die eb'ne Wiese, liebreich sonst bedeckt
Mit bunten Primeln, Pimpernell und Klee,

wie der Herzog von Burgund in Heinrich V. sie schildert; wo

Primeln gelb und Veilchen blau,
Und Maßlieb silberweiß im Grün,
Und Kuckucksblumen rings die Au
Mit bunter Frühlingspracht umblühn,

wie es im Frühlingsliede in Verlorner Liebesmüh heißt. Der sanfte Westwind strich über goldene und silberne Blumenflächen und unsere Kleider wurden bedeckt mit dem Pollen, den wir ihnen auf dem engen Wiesenpfade abstreiften. — Auch hier setzt Schlegel in der ersten der eben citierten Stellen die Primel statt der Schlüsselblume; in der zweiten, wo die Reihenfolge der Blumen verändert ist, muß die Primel für die *Ladysmock* herhalten. Zuweilen nennt er zwar auch die *Primrose* bei diesem ihr gebührenden Namen: andere Male braucht er ihn dann willkürlich für irgend eine Blume, die ihm unbekannt ist, oder nicht zum Reime paßt. — Shakespeare aber ist genau, wie die Wissenschaft und wie der Kalender selbst. Der Monat eines jeden Aktes seiner Stücke könnte durch die darin angeführten Blumen festgestellt werden. Denn fast ohne Ausnahme stimmt auch alles Uebrige damit überein. Wenn z. B. in Cymbeline die Königin ihre Damen schickt Blumen zu pflücken:

So lang der Thau am Boden,
so sind es Veilchen, Schlüsselblumen, Primeln, also die mit thauigem Morgen übereinstimmenden Frühlingsblumen. Selbst in ihrer Auf-

¹⁾ In demselben Verse läßt der Uebersetzer den Ariel auf dem Rücken der Schwalbe fliegen, anstatt dem der Fledermaus; also statt in der Dämmerung der sinkenden Nacht, beim Sonnenschein, wo es nicht gut möglich wäre, daß er dem Eulenschrei lauschte. Er zerstört dadurch, abgesehen von der Richtigkeit, das Märchenhafte des Liedes und bringt es herunter ins Alltägliche.

zählung führt er sie gerne in der Reihenfolge an, wie die Jahreszeiten sie erblühen lassen.¹⁾ So Perdita im Winternärrchen:

O Proserpina,
Hätt ich die Blumen jetzt, die du erschreckt
Verlorst von Pluto's Wagen! Anemonen,
Die, eh' die Schwalb' es wagt, erscheinen und
Des Märzes Wind mit ihrer Schönheit fesseln,
Violen dunkel, wie der Juno Augen,
Süß wie Cytherens Athem; bleiche Primeln,
Die sterben unvermählt, eh' sie geschaut
Des goldnen Phöbus mächt'gen Strahl, ein Uebel,
Das Mädchen oft befällt; die dreiste Maßlieb,
Die Kaiserkrone, Lilien aller Art,
Die Königslilie drunter! . . .

Auch hier die Unrichtigkeit in der Uebersetzung; statt Anemonen wollte Shakespeare die gelbe Narzisse (*Daffodil, *Affodillus albucea**), statt Maßlieb die Schlüsselblume, *Oxlip* (das Gleiche wie *Cowslip*).

Shakespeare's naturgeschichtliche Genauigkeit, seine bestimmte Absicht bei der Anführung gewisser Blumen bei bestimmten Gelegenheiten oder Stimmungs- und Gedankenbeziehungen, zeigt mehr, als dies bei vielen andern Dichtern der Fall war, wie beim freisten Walten seines Genius doch nichts der Unbestimmtheit des Zufalles überlassen bleibt. Ja, es wäre kaum minder interessant, zu sehen, welche Blumen er nicht genannt hat, als ein weiterer Beleg dafür, wie es der heimathliche Boden ist, auf dem seine Naturkenntniß und seine Naturfreude erwuchs.

One years seeding, ten years weeding ist ein in Warwickshire einheimisches Volkswort, und Shakespeare's eigener Ausspruch von der Kamille, die an allen Wegen um Stratford in besonderer Ueppigkeit steht, ist in den Volksmund übergegangen:

The more it is trodden on, the faster it grows. —

Was nährt Unkraut, als gelinde Luft?

sagt er ein anderes Mal, und

Wer Unkraut sät, drischt kein Getreide.

Shakespeare's Dichtungen sind reich an Bildern und Hinweisungen auf das Unkraut, wie eben seine liebende Vertraulichkeit mit der Natur nichts verschmäht, und auch im Kleinsten und Niedrigsten den ihm innenwohnenden Gedanken erkennt.

¹⁾ Siehe *The Plant Lore of Shakespeare*, ein sinniges und auch wissenschaftlich interessantes Buch.

Jät' indeß
Das Unkraut aus, das den gesunden Blumen
Die Kraft des Bodens unnütz saugt hinweg;

und

Süßer und gefährlicher
Als Honigklee dem Schaf, die süße Kost,
Die diesem Krankheit bringt,

bezeichnet er die Gefahr schmeichlerischer Reden in einem seiner nächsten Erfahrung entnommenen Gleichniß.

Durch scharfe Disteln, Stechginst, Strauch und Dorn,
Die ihre Beine ritzen,

führt im Sturm Ariel die Betrunkenen; und

O wie voll von Disteln ist diese Alltagswelt,

klagt Rosalind. Und wer erinnert sich nicht bei der früher angeführten Beschreibung des zerrütteten Königreiches in Heinrich IV. der Aufzählung des verderblichen Unkrautes:

Lolch und Schierling und das geile Erdrauch,
Schlechter Ampfer, rauhe Disteln, Kletten.

Klein Kraut ist fein, groß Unkraut hat Gedeihn.
... Unkraut schießt, und süße Blumen weilen,

sagt der kleine Herzog von York in Richard III. — Die Hexen in Macbeth thun «Saft des Bilsenkrauts» und «Schierlingswurz aus finsterm Grund» in ihr fürchterliches Gebräu; und wenn Banquo dann fragt:

Aßen wir von jener gift'gen Wurzel,
Die die Vernunft bewältigt?

so bezieht er es auf die Unkrautpflanze *Hyoscyamus niger*. Shakespeare's dock darf wohl für *Rumex obtusifolius*, seine mallows für *Malva sylvestris*, sein knot-grass für *Polygonum aviculare* genommen werden. Bei allen Dingen sieht er jedoch die beiden Seiten, und so läßt er auch König Heinrich IV. von dem wilden aber edelbegabten Prinz Heinz sagen:

Am meisten Unkraut trägt der fett'ste Boden. —

Der dämmerige Heimweg führte uns an einem kleinen Weiher vorbei; am Rande eines Kornfeldes lag er wie in Vergessenheit träumend, unter einer grünen Decke von *Lemna minor*, Duckweed: 'the green mantle of the standing pool'; er war umgeben von dem Unkraut der Ophelia und des Königs Lear:

. . . von wildem Erdrauch, Windenranken,
Von Kletten, Schierling, Nesseln, Kuckucksblumen
Und allem müß'gen Unkraut, welches wächst
In nährendem Weizen.

Daß die Göttin Poesie auch den Fluß bei Stratford verzaubert hat für Sterbliche, die den Zauber verstehn, hat Garrick schon empfunden:

*Thou soft flowing Avon, by thy silver stream,
Of things more than mortal, sweet Shakespeare would dream . . .
The fairies by moonlight dance round his green bed.*

Shakespeare selbst nennt ihn den blumenreichen Avon, und er verdient die Bezeichnung auf seiner Wanderung «durch manche Schlangenwindung (*by many winding nooks he strays*) mit leichtem Spiel zum wilden Ozean». Er

spielt ein süßes Lied mit Glanzstein,
Und streift mit zartem Kuß jedwede Binse,
Die er auf seiner Pilgerfahrt berührt;

und flüstert des Dichters Namen, wenn er
mit sanftem Murmeln gleitend, unter bebendem Schilfe kriecht.

Das Schilf an den Ufern des Avon gab Shakespeare manches Bild. So in *Antonius und Cleopatra*:

Eben so gern hätte ich ein Schilfrohr, das mir nichts nutzen kann,
als eine Hellebarde, die ich nicht regieren könnte. —

Was eichenfest mir schien, kannst du wie Binsen beugen,
liest Nathaniel im Liebesbriefe des Biron (*Verlorne Liebesmüh*).

Arviragus im *Cymbeline* singt:

Fürstenzorn macht dir nicht Noth,
Fürchte nicht Tyrannenstreich;
Sorge nicht um Kleid und Brot;
Eich' und Bins' ist dir nun gleich. —

Die Thränen rinnen ihm am Bart hinab,
Wie Wintertropfen an der Trauf' aus Rohr,
beschreibt Ariel den Kummer des Gonzalo.

. . . Des Severn Fluth,
Der dann, entsetzt ob ihrer blut'gen Blicke,
Unter sein bebend Schilf erschrocken lief
Und barg sein krauses Haupt im hohlen Ufer,

erzählt Percy Hotspur in *Heinrich IV.* von den Schrecken der Schlacht, in der sein Schwager Mortimer mit Owen Glendower gefochten hatte.

Es war ein stiller Frühlingsabend an der Schleuse, die dem Wäldchen vom Sommernachtstraum seinen Namen (*Weir Brake*) giebt. Zwischen jungen Stämmen, und unter reichem Grün versteckt mündete einer

Von den Bächen, die sich schlängeln
... Im Kranz von Binsenstengeln

in den Fluß. Auf seiner goldenen Fläche spiegelten sich die Ufer mit den träumerischen Weiden und dem blühenden Hagedorn, der über das Wasser hing, wo die Lämmer zum Trinken kamen, — der Kirchthurm zwischen hohen Bäumen, wo Shakespeare begraben liegt, und phantastische Abendwolken darüber. Zuweilen ward der ruhige Glanz unterbrochen durch kleine Ringe, welche langsam sich erweiternd, einer nach dem andern in die goldenen Spiegelbilder übergingen. Die Fische hüpfen aus der Wasserfläche hervor, die Schwalben streiften sie mit ihren Flügeln. Der Abendwind brachte den gedämpften Laut des Verkehrs auf der alten Brücke, unter deren großen Bogen der Fluß dem Blick entzwindet; den Ruf der Dohlen, die hoch über der Kirche ihren Jungen das Fliegen lehrten; einen sanften Ruderschlag, oder eine Kinderstimme, die sich in der Ferne verlor. Dann ward es immer stiller; die Nachtigall sandte ihre erste Note in die Dämmerung und nur

Juno's Schwäne, die in Paaren gehn
Und unzertrennlich sind,

segelten noch auf dem abendlichen Flusse ihrem Neste zu in der heimlichen Bucht. Wir dachten des Verses:

O sähn wir dich aufs Neue, süßer Schwan
Vom Avon ziehn auf deiner stolzen Bahn,

welchen Ben Jonson schmerzvoll dem Freunde nachrief.

Die Weiden stehn alt und still am Fluß, wie zu des Dichters Zeiten.

Wenn uns ein Grau'n befällt, wie leicht, daß man
Den Busch für einen Bären hält —

heißt es im Sommernachtstraum; es erinnerte uns an des Erlkönigs:

Es scheinen die alten Weiden so grau.

Bei Shakespeare bedeuten sie unglückliche Liebe, Wittwenschaft, Treulosigkeit. Wenn Benedikt den Claudio aufzieht, daß der Prinz ihm seine Hero weggefangen habe, will er ihn

Führen zum nächsten Weidenbaum,

indem er ihn scherzend fragt:

Auf welche Manier wollt ihr euren Kranz tragen?

Wenn der König Ludwig in Heinrich IV. dem englischen Boten den feindlichen Auftrag an seinen Herrn giebt, fügt die Prinzessin Bona noch hinzu:

Sag ihm, in Hoffnung seiner bald'gen Wittwerschaft
Trag ich den Weidenkranz um seinetwillen.

Cythera, ganz in Lieb verloren, wartete sehnstüchtig auf Adonis
under an osier growing by a brook, unter einer Weide, die an
einem Bache wuchs (Passionate Pilgrim), und Dido stand

. . . eine Weid' in ihrer Hand
Am wilden Strand und winkte ihrem Liebsten
Zur Rückkehr nach Carthago,

erzählt im Kaufmann von Venedig Lorenzo der Jessica in jener
Mondscheinnacht.

Das Lied, welches Desdemona singt im Schmerze um Othello's
verlorene Liebe und in der eigenen Todesahnung, war ein beliebtes
Volkslied des 15. Jahrhunderts. Shakespeare legt ihr den Vers:

Von Weiden all flecht ich mir den Kranz —

mit dem Kehrreim «Weide, graue Weide», in den Mund. Der Schluß
des Volksliedes (dessen Uebersetzung mir leider nicht zu Gebote
steht) lautet folgendermaßen:

*Come all you forsaken and sit down by me.
He that plaineth of his false love, mine's falser than she.
The willow wreath wear I, since my love did fleet,
A garland, for lovers forsaken, most meet.*

Heute noch pflanzen wir «Trauerweiden» unseren Verstorbenen,
und die Kinder Israels, die in der Gefangenschaft um die verlorene
Heimath trauerten, hingen ihre Harfen an die Weiden des Baches
und weinten.

An einem Tage, wo schon die Frühlingsfreude der ersten Sommer-
wehmuth gewichen war, gingen wir den Weg, wie Celia (Wie es
Euch gefällt) ihn beschreibt:

Westwärts von hier, den nahen Grund hinunter,
Bringt euch die Reih von Weiden längs dem Bach,
Laßt ihr sie rechter Hand, zum Orte hin.

Schwül träumte der späte Mainachmittag auf dem Fluß. Wir
folgten seinem Laufe unterhalb der Brücke aus Heinrich's VII. Zeit,
wo er, in zwei Arme getheilt, als schmäler Bach zwischen Wiesen-

strecken verweilt, dann langsam unter Weiden, Erlen, Haselstanden zieht, bis er in einer tiefgrünen Einsamkeit zu verschwinden scheint. Sachte drangen wir ein; fast empfanden wir es als ein Unrecht, ihre Geheimnisse zu erlauschen, und getrauten uns kaum beim Gehn die Gräser zu zertreten. Da trat das Dickicht aus einander, der Bach erweiterte sich und vor uns lag ein stiller, klarer, waldumgebener Wasserspiegel, wie ein thränenglänzendes Auge in der Dämmerung. Blumen umgaben ihn mit einem Kranze, und wilde, rauhe Pflanzen standen wehmüthig dazwischen. Vom umschatteten Rande streckte eine alte Weide die knorriegen Aeste über's stille Wasser. Kein Hauch strich durch das Gebüscht, kein Blatt regte sich in dem verzauberten Heiligtum. Selbst die Schmetterlinge saßen still auf den Blumen, als lauschten sie, was ihr Duft erzählte von dem, was sich einst mit Ophelia hier zugetragen:

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach,
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantast'sche Kränze wand
Von Hahnuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckucksblumen;
. . . Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang.

Dunkler Waldesschatten lag ringsum auf dem klaren Wasser, in seiner Mitte aber spiegelte sich das Himmelsblau; Gold- und Silberlichter schwammen darauf; ein blauer Vogel, der befreiten Seele gleich, schwebte darüber und verschwand. Jene alten Weisen klangen leise wieder, Ophelia's liebliche Todesgestalt aber ruhte auf der Lichtfläche des Gewässers.

Bis zu seinem 23. Jahre waren dies die Eindrücke, die den jungen Shakespeare beständig umgaben. Indem sein Gemüth und seine Phantasie sich daran nährten, bildeten sie gewiß kein geringes Element in der Entwicklung seines erwachenden Genius. Im Treiben der großen Stadt, in der Unabhängigkeit eigenen Schaffens, im vollen Leben, in welches er nun eingetreten war, erblühten dann die Knospen der Natureindrücke seiner Jugend; und Manches, was ihm als liebe Gewohnheit des täglichen Lebens damals selbstverständlich schien,

wurde nun zum bewußten Empfinden, zum gestaltenden Denken — zur Poesie.

Im Jahre 1593 erschien *Venus und Adonis*; den ersten Erben seiner Erfindung nannte er selbst das Gedicht. Es athmet die Wald- und Wiesenluft Stratford's, wie bald darauf in verklärter Weise der Sommernachtstraum; wie dann die Stücke seiner reifenden Jugend: *Heinrich VI.*, *Romeo und Julia*, *Kaufmann von Venedig* u. s. w. und selbst die späteren: *Wie es Euch gefällt*, *Dreikönigsabend*, *Viel Lärm um Nichts*, «die wald-duftigsten und sonnigsten seiner Lustspiele». Shakespeare's Dichtername hatte bald einen guten Klang, und wenn auch Spenser's Verse:

*... the man Nature's self had made
To mock herself, and truth to imitate
With kindly counter under mimic shade,*

nicht mit voller Gewißheit auf ihn zu beziehen sind, so ist es doch nicht Ben Jonson allein, der ihn damals schon mit Begeisterung als Dichter nennt.

Shakespeare's Liebe zur Heimath und zur Familie (was auch böse Traditionen gegen sein Eheglück sagen mögen) führten ihn jedes Jahr nach Stratford, bis er zuletzt sich wieder ganz dorthin zurückzog. Hätte man ihn gefragt: «Bist hier im Wald geboren?» so hätte er gewiß mit Wilhelm in *Wie es Euch gefällt* ein freudiges «Ja, Herr, Gott sei Dank!» gerufen. Schon im Jahre 1597, als er 33 Jahre alt war, kaufte er sein Haus, dessen Namen, *New Place*, er beibehielt. Beim Volke hieß es *the Great House*. Die in der Nähe gelegene *Trinity Chapel*, wo die Familie Shakespeare ihren eigenen Kirchenstuhl hatte, ist noch so wie damals, sogar das Wirthshaus zum Falken in der Straße hat bis heute seinen Namen nicht gewechselt.

— Es ist gewiß bezeichnend für Shakespeare, daß er seinen Garten selber anlegte und zwar zum größten Theil als Obstgarten. Mit eigener Hand pflanzte er darin den ersten Maulbeerbaum, dessen Einführung in England eine wenig bezweifelte Tradition ihm zuschreibt. Als wir den Garten sahen, hatte man noch kein Theater hinein gebaut und er war wohl wenig verändert seit jener Zeit. Ein schattiger Baumgang führte zum Hause; Buchshecken dufteten in der Sonne erinnerungsvoll, und über dem altersgrauen Gemäuer des Ziehbrunnens breitete der Maulbeerbaum die aus dem alten Stämme frischgewachsenen Zweige. Vom Hause selbst ist nichts mehr übrig als die epheuübersponnenen Grundmauern. Sie zeigen ein großes Erkerfenster; es könnte das des Dichters Arbeitszimmer gewesen sein,

wo er mit dem Blick auf seinen friedlichen Garten vielleicht die versöhnlichen Dramen dichtete, wie Sturm u. a. und auf das die Worte Prospero-Shakespeare's Anwendung finden:

Mein Büchersaal, mehr werth mir, als mein Herzogthum.

Wie sich bei Shakespeare die Natureindrücke zu Ideen verkörpert hatten, so waren ihm jetzt die Lebenserfahrungen zur Weisheit vergeistigt. Bei unserer Ehrfurcht für seine allumfassende Menschenwärme und für die Gottesklarheit seines Genies, denken wir seiner doch mit ganz besonderer Innigkeit hier im Vereine mit der heimischen Natur; nicht als Träumer in wolkenartigen Schwärzmereien, sondern thätig, beobachtend, Alles in ihr verstehend, am Größten bis zum Kleinsten sich erfreuend, und die Seele der Dinge erkennend.

Shakespeare starb im Jahre 1616 an seinem Geburtstage, dem 23. April. Was er den Seinen war, drückt Ben Jonson aus: *I love the man and do honour to his memory on this side idolatry, as much as any* (Ich liebe den Mann und ehre sein Andenken bis zur Abgötterei, so sehr als nur irgend einer). Unter den Steinplatten vor dem Altar der gothischen Pfarrkirche liegt er in der Familiengruft begraben; im Chor ist seine Büste, von Gerard Johnson verfertigt sieben Jahre nach seinem Tode, als sein Antlitz noch Allen in der Erinnerung war. Durch Restauration hat sie bös gelitten. Wenn darin aber auch nicht *his shining morning face* (sein leuchtendes Morgenantlitz) zu erkennen ist, so kann die Phantasie die groben Fehler des Werkes wenigstens theilweise korrigieren, und in der großen, edelgeformten Stirn, in dem Ausdruck der Offenheit, in der Ruhe und Sanftmuth über dem Ganzen das Geistige ahnungsvoll erkennen. Finden wir dies jedoch allzu schwer, so ruft uns Ben Jonson zu: *Reader, looke not on his Picture, but on his Booke* (Leser, schaue nicht auf sein Bild, sondern in sein Buch). — In der Sakristei zeigte man uns das alte Pfarrregister und mit Ehrfurcht lasen wir:

Baptismus 1564, April 26. Guilelmus Filius Johannis Shakespeare.

Welcher Weltenfeiertag, an dem ein Genius, wie er, geboren ward! Wir benutzten einen unbewachten Augenblick und zeichneten durch ein dünnes Papier die unscheinbaren Worte.

Als wir aus der Kirche traten, war es Abend, unter der Lindenallee, die von dem Portal durch den Friedhof führt, lagen sanft die letzten Sonnenstrahlen; eine alte Frau begoß still die Gräber ihrer Todten; Schwalben umkreisten im Abendlichte den Thurm, über sein

Spiegelbild im weidenbekränzten Avon glitten weiße Schwäne. Bis zum Lindenblatt, das im Abendwind zitterte, flüsterte Alles von dem hier begrabenon Dichter, auf welchen seine eigenen Worte die tiefste Anwendung finden:

Er giebt Bäumen Zungen, findet Schrift im Bach,
In Steinen Lehren und Gutes überall.

Nicht sein Gesicht sollen wir lesen, sondern sein Buch; und diesen Worten seines Freundes möchte ich hinzufügen: nicht nur das Buch, welches er geschrieben, sondern, um ihn ganz zu verstehn, auch das, welches er gelesen hat — die Natur.

Shakespeare an den deutschen Hochschulen der Gegenwart.

Von

Dr. Ludwig Fränkel.

Im XXVI. Bande des «Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft» steht auf S. 120—130 ein Artikel von mir über «Die gegenwärtige Beschäftigung der akademisch-neuphilologischen Vereine Deutschlands mit Shakespeare», worin ich auf Grund der Semesterberichte des «Verbands neuphilologischer Vereine deutscher Hochschulen» ein statistisch treues Bild für die Zeit vom Sommer 1879, da diese segensreich wirkende Vereinigung in's Leben trat, bis in den Winter 1889/90 darbot. Das Thema der heutigen Mittheilungen greift weiter. Es werden diesmal nicht nur, unter Nachholung der damals (vergl. a. a. O. S. 120) nicht zugänglich gewesenen einschlägigen Vorfälle von Sommer 1880 und Winter 1881/82, die in jenen Ge-nossenschaften von der akademischen Jugend gelieferten Vorträge, Referate, Interpretationen und Dissertationen, sondern auch die an allen Hochschulen deutscher Zunge (incl. sämmtlicher schweizerischer) abgehaltenen Vorlesungen und Uebungen für das jüngste halbe Jahrzehnt verzeichnet, soweit sie Shakespeare, seine Stoffe, seine Zeitgenossen oder wirklichen Vorläufer und Nachahmer berühren. Damit werden für unsere Tage im nackten Thatsachenberichte, der selbst bereit genug die unveränderte Pflege des großen Meisters und seines Feldes bei der deutschen Fachwissenschaft bezeugt, verschiedene Gebiete zusammengefaßt, die im «Jahrbuch» früher in getrennten Ansätzen erwähnt wurden. Band XXV, 273 und Band XXVI, 120 war aber auch «Ein studentischer Shakespeare-Verein», nämlich der an der Universität Halle seit 2. Januar 1865 officiell be-

stehende, mit Bezug auf die im Juli 1889 erschienene «Geschichte des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle a./S.» behandelt worden, derselbe, von dem ich in meinem zum Silberjubiläum des Shakespearejahres veröffentlichten kritischen Essay «Allerlei von Shakespeare und den Erfolgen seiner Kunst», Blätter für literarische Unterhaltung, 1890 Nr. 42, auf S. 663 f., einem weitern Publikum Kenntniß zu geben suchte¹⁾; daran knüpfen wir unter II. an. Die Redaktion des Jahrbuchs begann Bd. I, S. 441 und Bd. III, S. 429 «Shakespeare-Vorlesungen an deutschen Universitäten» anzuführen. Doch erst durch nachfolgende Uebersicht im breitesten Maßstabe erhält man einen Einblick in den Gesamtbezirk, den obiger Titel andeutet, und damit wird auch der Rubrizierung, die meinem genannten Katalog von Anno 1890 im «Generalregister» des Doppelbandes XXIX/XXX zu Theil ward, mehr genügt: daselbst wird nämlich auf ihn unter «Abhandlungen, akademische», «Shakespeare-Studium» und «Shakespeare-Verein», nicht aber unter «Universität» hingewiesen, und ein Stichwort «Vereine» oder «studentisch» fehlt ganz. Der Eifer der Mitglieder der deutschen Hochschulen im Dienste der Shakespeare-Forschung möge aber immerdar blühen, wachsen und reiche reife Früchte zeitigen!

I. Die akademisch-neuphilologischen Vereine.

1. Sommer 1880.

Berlin: Uebersetzung und Interpretation von Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*, Akt I—III.

Bernhard, Ueber die Quellen zum *Midsummer Night's Dream* (Vortrag).

Nienkirchen, Einfluß Shakespeare's auf das französische Theater (Vortrag).

Greifswald: Wittenborn, Shakespeare's *Merchant of Venice* (Vortrag).

Kottke, Erklärung der Bühnenanweisung: In scuffling they-change arms [Hamlet V, 2] (Vortrag).

Mackel, Shakespeare's *Henry VI.*, Theil II. (Vortrag).

Schmidt, Die Jugend Hamlet's (Vortrag).

Leipzig: Prof. Wülker, Ueber das Fortleben der Artussage in England (Festvortrag).

¹⁾ Seit dem mir zugesandten «Bericht über das 51. Semester des studentischen Shakespeare-Vereins. Michaelis 1889 bis Ostern 1890. Halle a./S. 1890» (18 S.) hatte ich nichts Authentisches über ihn gehört, bis meine im November 1895 dahin gerichtete Anfrage die unter II., unten S. 94 ff., verworthenen Materialien mir zubrachte.

2. Winter 1881/82.

Berlin: Uebersetzung und Interpretation von Shakspere's Romeo and Juliet, Akt I, II, III.

Trepge, Einleitung in die englische Lektüre (Referat).

Engwer, Die Untersuchungen über Hamlet's Charakter (Vortrag).

Dunker, Romeo und Julia in der Novellistik vor Shakspere (Vortrag).

Pfuhl, Ueber Shakespeare's Troilus and Cressida (Vortrag).

Greifswald: Meißner, Die Allegorie im Sommernachtstraum (Vortrag).

Kiel: Günther, William Shakespeare's drama The Tempest (Vortrag).

Heesch, On the first English plays (Vortrag).

Carstens, Dryden and the correct poets (Vortrag).

Leipzig: Kahnt, Moreto's «Trotz wider Trotz» und Shakespeare's Zähmung der Widerspenstigen (Vortrag).

Altner, Ueber Anglia IV, 1: «Die Entstehung des Blankverses in England» (Referat [der Aufsatz ist von A. Schröer]).

Marburg: Hofmeister, Ralph Royster Doyster (Vortrag).

Sauerland, Dryden (Vortrag).

Münster: Lektüre und Interpretation von Shakespeare's Sonnets.

Kaulen, Zu den Sonetten Shakespeare's (Vortrag).

Uthoff, Referat über Sträter, Die Perioden der Shakespeare'schen Stücke: Herrig's Archiv, Bd. 65.

Völcker, Marlowe's Stellung in der englischen Literatur (Vortrag).

Straßburg: Schmitt, Hamlet, ein tragisches Charakterbild (Vortrag).

3. Sommer 1890.

Berlin: Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Bonn: Jansen, Shakespeare's Coriolan, verglichen mit der Quelle: Charaktere (Vortrag).

Heidelberg: Lambeck, Shakespeare's Richard II. (2 Vorträge).

Königsberg: Heinrich, Ralph Royster Doyster (Vortrag).

Bußlapp, Shakespeare im Verhältniß zur deutschen Poesie (Vortrag).

Treichel, Marlowe's «Jew of Malta» und Shakespeare's Shylock (Vortrag).

Marburg: Philippi, Jusserand's¹⁾ English wayfaring life in the middle ages (Referat).

Gaspary, Allgemeine Aussprüche in den Dramen Philipp Massinger's (Dissertation).

¹⁾ Vergl. jetzt meinen Hinweis Zeitschr. f. verglhd. Literaturg. N. F. IX, 259*.

4. Winter 1890/91.

Breslau: Rumbaur, Die Geschichte von Appius und Virginia in der englischen Literatur (Dissertation)¹⁾.

Halle: Lübbbers, Ueber Shakespeare's Einführung in Deutschland (2 Vorträge).

Steininger, Der Gebrauch der Präposition bei Spenser (Dissertation).

Liese, Das Verbum bei Spenser (Dissertation).

Knaut, Ueber die Metrik Robert Greene's (Dissertation).

Heidelberg: Geisendorfer, Das Verhältniß zwischen Drama und Geschichte nach Lessing's Dramaturgie (Vortrag).²⁾

Kiel: Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Leipzig: Singer, Ueber Shakespeare-Nachahmungen im englischen Drama (Vortrag).

Marburg: Brechtel, Graf Essex in Literatur und Geschichte (Vortrag).

München: Kaiser, Dryden, ein Reformator des englischen Dramas (Vortrag).

Münster: Lichterbeck, Die Gestalt der Jungfrau von Orleans bei Voltaire, Shakespeare und Schiller (Vortrag).

5. Sommer 1891.

Freiburg i. Br.: Werner, Ist Shakespeare der Verfasser von Heinrich VI.? (Vortrag).

Halle: Elste, Ueber den Blankvers in den Dramen Chapman's (Dissertation).

Königsberg: Heinrich, Die Quellen zu Shakespeare's Tempest (Vortrag). Singer, Marlowe's Faust und die Faustsage (Vortrag).

Marburg: Harms, Die deutschen Fortunatus-Dramen des 17. Jahrhunderts (Dissertation)³⁾.

München: Scholl, Einfluß der italienischen Poesie auf die englische (Vortrag).

6. Winter 1891/92.

Freiburg i. Br.: Schmidt, Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche im 18. Jahrhundert (2 Vorträge).

¹⁾ Vgl. meine Anzeige Englische Studien XVII 122—124.

²⁾ Wie nah dies Thema die Shakespeare-Forschung berührt und wie berechtigt seine Verzeichnung hierselbst ist, mag meine Auseinandersetzung Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. VII 187 f. belegen.

³⁾ Vgl. meinen Aufsatz Blätt. f. literar. Unterhaltung 1893, S. 344 f.

Königsberg: Graz, *As You Like It* als ästhetisches Kunstwerk (Vortrag).

Marburg: Poppe, Die Gestalt der Jungfrau in Schiller's *Jungfrau von Orleans* verglichen mit der Pucelle in Shakespeare's *Heinrich VI.* (Vortrag).

München: Reallehrer Schultheiß, William Shakespeare (Vortrag).

7. Sommer 1892.

Freiburg i. Br.: Bodenstein, Shakespeare's Sonette (2 Vorträge).

Heidelberg: Schellmann, Herzog Julius Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Tragedia von einer Ehebrecherin und Vincentius Ladislaus, und ihre versifizierten Bearbeitungen (Vortrag).

Leipzig: Möller, Herzog Julius von Braunschweig als Dramatiker (Vortrag).

Aufführung des Charakterlustspiels Vincentius Ladislaus von Herzog Julius von Braunschweig (Stiftungsfest).

8. Winter 1892/93.

Leipzig: Taubert, Die Literatur unter Königin Elisabeth (Vortrag).

Möller, Schiller's *Macbeth*-Bearbeitung (Vortrag).

Zeiß, Die Meininger und ihre Bühnenreform (Vortrag).¹⁾

Marburg: Gäbel, Christopher Marlowe (2 Vorträge).

Poppe, Das bürgerliche Trauerspiel²⁾ und die hohe Tragödie nach Lessing's Hamburgischer Dramaturgie (Vortrag).

Münster: Reusch, The English literature during the age of queen Victoria (Vortrag).

9. Sommer 1893.

Freiburg i. Br.: Dierberger, Andreas Gryphius (Vortrag).

Halle: Illing, Die Verletzung der historischen und natürlichen Wahrheit in Shakespeare's Dramen (Vortrag).³⁾

Kupka, Ueber den dramatischen Vers Thomas Dekker's (Dissertation).

¹⁾ Diese gründliche Abhandlung ward abgedruckt *Neuphilologische Blätter* II (1894), Heft 2, 3, 5.

²⁾ Vergl. die aus dem Leipziger Verein Sommer 1891 hervorgegangene Dissertation von H. W. Singer: *Das bürgerliche Trauerspiel in England* (bis zum J. 1800).

³⁾ Eine kleine Schrift desselben Titels veröffentlichte Ad. Meyer 1863, wie bei dessen Hinscheiden 1887 im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XXIII S. 342 erwähnt wurde; sie befindet sich auch in der Bibliothek der Gesellschaft (s. Jahrbuch Bd. XXIX/XXX S. 393).

Meiners, Metrische Untersuchungen über den dramatischen Vers
bei John Webster (Dissertation).

Heidelberg: Geisendorfer, Charakter des Macbeth und der Lady Mac-
beth (Vortrag).

Leipzig: K. Kiesow, Die Herzogin von Amalfi bei Lope de Vega
und John Webster (Vortrag); vgl. unter 10 sub Leipzig.

München: Fauner, Die Sage von Hero und Leander in der roma-
nischen und germanischen Literatur (Vortrag).

10. Winter 1893/94.

Freiburg i. Br.: Lektüre von Shakespeare's Henry IV., beide Theile,
geleitet von Prof. Schröer.

Halle: Hoffmann, Ueber Verwünschungen bei Shakespeare (Dissertation).

Leipzig: K. Kiesow, Die verschiedenen Bearbeitungen der Novelle von
der Herzogin von Amalfi bei Bandello in den Literaturen
des 16. und 17. Jahrhunderts mit besonderer Berücksich-
tigung von John Webster's Duchess of Malfi (Dissertation).¹⁾

H. Möller, Jakob Ayrer (Vortrag).

Germershausen, Shakespeare's Einfluß auf Goethe's Götz von
Berlichingen.

Aufführung des Zwischenspiels Pyramus und Thisbe aus Shake-
speare's Sommernachtstraum (Weihnachtsfest).

11. Sommer 1894.

Leipzig: Zeiß, Shakespeare's Tempest (Vortrag).

Privatdocent Dr. Witkowski, Aristoteles, Shakespeare und Lessing
(Festvortrag).²⁾

Münster: Rausch, Das englische Drama vor Shakespeare (Vortrag).

Rausch, Die alten syntaktischen Reste im modernen Slang
(Dissertation).³⁾

12. Winter 1894/95.

Berlin: Maaß, Ueber die Entwicklung des englischen Dramas (Vortrag).

Leipzig: Lane, The early English novelists (Vortrag).

¹⁾ Abgedruckt in: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. XVIII 199—259.

²⁾ Abgedruckt in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte (1895),
517—529.

³⁾ Vergl. Langenscheidt's Nothwörterbuch der engl. Sprache III⁴ 569; Bau-
mann, Londonismen S. XXVI ff.

Marburg: Kasper (und Poppe), Die Quellen von Shakespeare's Romeo und Julia (Vortrag).

München: Privatdocent Dr. Fränkel, Die sogenannte Shakespeare-Bacon-Frage, mit besonderer Rücksicht auf Edwin Bormann's «Shakespeare-Geheimniß» (Vortrag).¹⁾
Glunz, Shakespeare's Narren und Clowns (Vortrag).

13. Sommer 1895.

Göttingen: Prof. Morsbach, Das Verhältniß von Autor und Verleger in Elisabethanischer Zeit (Vortrag).

Greifswald: Möller, Ueber den Monolog (Vortrag).²⁾

Leipzig: Kiesow, Die Elisabethanische Bühne (Vortrag).

Marburg: Wenderoth (und Reutlinger), Die englischen Komödianten in Deutschland (Vortrag).

Ruths (und Vogel), Die englischen Moralitäten und Mirakelspiele als Vorläufer des englischen Dramas (Vortrag).

München: Scherer, Das deutsche Volksbuch vom Fortunatus und Dekker's Comedie of Old Fortunatus (Vortrag).

(Auf Anlaß von Prof. Köppel:) Ueber den Werth des historischen Dramas für die Erziehung eines Volkes (Diskussionsabend).

14. Winter 1895/96.

Greifswald: Melahn, Shakespeare's Julius Cæsar und seine Quelle (Vortrag).³⁾

Ferner (während der Korrektur) aus «Neuphilol. Blättern» III S. 67f.:

¹⁾ Abgedruckt in «Englische Studien» XX. 419—436 (vgl. auch «Nord und Süd» Bd. 73, 368—378).

²⁾ Die Aufnahme dieses Vortrags in unsern Katalog rechtfertigt sich schon im Hinblick auf die Wichtigkeit des betreffenden Kunstmittels in Macbeth (vgl. z. B. den Heidelberger Vortrag Sommer 1893) und Hamlet.

³⁾ Beim Abschluße obiger Statistik lag aus dem Winter 1895/96 nur über diesen näherer Bericht vor. Da nun letzterer auf Neues hinzudeuten scheint, so geben wir ihn nach dem Referat Neuphilologische Blätter III S. 42: «Er wies darin nach, wie eng sich Shakespeare an Plutarch's Biographien anschloß. Dies Werk lag dem Dichter aber nicht im griechischen Originaltext, sondern nur in der englischen Uebersetzung des Sir Thomas North vor, der seinerseits wieder nach einer französischen Uebertragung arbeitete. Referent zeigte an einigen recht drastischen Beispielen, daß Shakespeare es stellenweise sogar nicht verschmäht hat, dem Wortlaut seiner Vorlage zu folgen. Aber anderseits sahen wir, wie Shakespeare's Genie einen solchen Stoff ohne große Abweichungen vom Original wahrhaft dramatisch zu gestalten wußte. Auch die Einheit, die oft angezweifelt werde, fehle nicht.»

Greifswald: Professor Konrath, Ueber die Shakespeare-Bacon-Frage.
Theil I und II. (Vorträge).¹⁾

Marburg: Armstroff, Molière's Misanthrope und Shakespeare's Timon
von Athen.

II. Studentischer Shakespeare-Verein an der Universität Halle a. S. 1889 – 96.

Im Anschlusse an den im Jahrbuche XXVI, S. 120, veröffentlichten authentischen Artikel «Ein studentischer Shakespeare-Verein» und den demselben, nämlich der in obiger Ueberschrift genannten akademischen Korporation²⁾ zu Halle, in meinem Essay und Sammelreferat «Allerlei von Shakespeare und den Erfolgen seiner Kunst»³⁾ gewidmeten Absatz, werde hier in engster, zum großen Theile wörtlicher Anlehnung an einen mir vom Vereine am 7. Dezember 1895 zur Verfügung gestellten Bericht über unsere Periode Mittheilung gemacht. Da es die einzige Shakespeare ausschließlich dienende Genossenschaft auf deutschem Boden ist, so sei etwas Ausführlichkeit verstattet.

Wie schon in den verflossenen Semestern suchte der Verein auch in dieser Zeit sein wissenschaftliches Ziel: «Pflege des Shakespearestudiums», auf zwei Wegen vor Allem zu erreichen:

1. Durch Lesen und Besprechung der Werke Shakespeare's,
2. Durch einschlägige Vorträge.

Eine genaue Angabe der gelesenen Stücke und der Vorträge, nebst einigen kurzen Anmerkungen mag die wissenschaftliche Thätigkeit charakterisieren:

Ueber das erste Semester nach Abschluß der umfänglichen «Geschichte u. s. w.» (s. unten Anm. 1 und oben S. 88) liegt der 18 Seiten starke gedruckte «Bericht über das 51. Semester des studentischen

¹⁾ «Wer bis dahin noch unentschieden war, mußte jetzt von der Thorheit der ganzen Frage überzeugt werden. Besonders wurde die Beweisführung Edwin Bornmann's in seinem Aufsehen erregenden Buche auf das entschiedenste widerlegt und zurückgewiesen. Auch die Geheimschrift, die W. Preyer-Wiesbaden neuerdings in der ersten Folio-Ausgabe von 1623 entdeckt haben will (cf. Oktoberheft [III. Nr. 52] der «Zukunft» [sowie Juliheft der «Deutschen Revue», auch Langenbruch's Zeitschrift «Die Handschrift» I, S. 3–9 und 79, sämmtlich 1895]), fand eine Besprechung und wurde wie alle schon früher entdeckten Geheimschriften verworfen. (Neuphilol. Blätter III 86).

²⁾ «Carparation» (ich denke an *carpere flores Shakespearei*) «nannte sich mit spöttischem Seitenblicke auf andere Corporationen» der Verein seit der Gründung (s. «Geschichte des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle a. S.», 1889, S. 5 und auch das Widmungsblatt, 41).

³⁾ Blätter f. litterar. Unterhaltung, 1890, Nr. 42, S. 663 f.

Shakespeare-Vereins. Michaelis 1889 bis Ostern 1890. Halle a. S. 1890 vor. Er wurde mir schon Anfang Sommer 1890 seitens des Vorstandes übersandt. Die Interna, Personalien u. s. w. darin überschlagend, hebe ich aus S. 5 f. heraus:

Die wissenschaftlichen Abende hielt man in üblicher Weise.

Folgende Arbeiten wurden geliefert:

1. Shakespeare's Stellung zum Christenthum, von W. Märzdorff, Beurtheiler: H. Oehncke.
2. Die Autorschaft der Dramen Shakespeare's, von H. Bachmann, Beurtheiler: O. Lincke.
3. Die Juden bei Shakespeare und Lessing, von G. Wobbermin, Beurtheiler: J. Rogozinski.
4. Shakespeare's Stellung zum Katholizismus, von F. Hühnermörder, Beurtheiler: G. Hebecker.
5. Ueber die Geistererscheinungen von Shakespeare und Voltaire, von H. Oehncke, Beurtheiler: A. Hinz.
6. Falstaff in den lustigen Weibern, von F. Börner, Beurtheiler: G. Wobbermin.
7. Coriolan's Schuld und Sühne, von G. Hebecker, Beurtheiler: W. Märzdorff.

Gelesen wurden folgende Stücke: Der Kaufmann von Venedig, Coriolan, Sommernachtstraum, Die lustigen Weiber von Windsor, Was Ihr wollt, Timon von Athen, Hamlet, Viel Lärm um Nichts.

52. Semester, Ostern bis Michaelis 1890.

Folgende Arbeiten wurden geliefert:

1. Charakteristik Ophelia's.
2. Was gewinnen wir aus Shakespeare's Werken für seine Charakteristik und Biographie?
3. Ist Jessika schuldig oder nicht?
4. Antonio's Schuld und Sühne im Kaufmann von Venedig.

Gelesen wurden folgende Stücke: Othello, Julius Cæsar, Das Wintermärchen, König Lear, und zwar die letzten drei ohne Auswahl der Scenen, vollständig.

53. Semester, Winter 1890/91.

Folgende Vorträge wurden gehalten:

1. Entwicklung des Wahnsinns bei König Lear.
2. Ueber Entstehung und Idee des Sommernachtstraums.
3. Shakespeare in Deutschland bis zur Zeit Gottsched's.

Gelesen wurden folgende Stücke: Die beiden Veroneser, König Johann, Richard II., Heinrich IV, 1. Theil, Was Ihr wollt mit Auswahl, Hamlet ohne Auswahl der Scenen.

54. Semester, Sommer 1891.

Es wurden folgende Vorträge gehalten:

1. Die Motivierung der Handlung im Hamlet.
2. Charakteristik Desdemona's.
3. Titel und Held in Shakespeare's Julius Cæsar.

Gelesen wurden: Kaufmann von Venedig, Der Widerspenstigen Zähmung, Richard III., Wie es Euch gefällt, Der Sturm, Was Ihr wollt, Macbeth mit Auswahl, Julius Cæsar ohne Auswahl der Scenen.

55. Semester, Winter 1891/92.

Vorträge:

1. Brutus vor dem Richterstuhle der Moral.
2. Ein Vergleich zwischen Shakespeare's und Schiller's Macbeth.
3. Die Verliebten in Was Ihr wollt.
4. Die Exposition im Othello.
5. Iago's Motive.

Gelesen wurden: Was Ihr wollt, Coriolan, Der Widerspenstigen Zähmung mit Auswahl, Romeo und Julia, Hamlet ohne Auswahl. Ferner wurde eine Abhandlung von Heinr. Neumann: «Ueber Lear und Ophelia»¹⁾ vorgelesen und besprochen.

56. Semester, Sommer 1892.

Vorträge:

1. Charakterentwicklung Richard's III.
2. Bau der Tragödie Romeo und Julia.
3. Lady Macbeth und Gräfin Terzky.
4. Ueber den «Peter Squenz» des A. Gryphius und sein Verhältniß zu Shakespeare's Sommernachtstraum.

Gelesen wurden: Julius Cæsar, Richard III., Sommernachtstraum, Venus und Adonis, Macbeth, Viel Lärm um Nichts, Kaufmann von Venedig.

57. Semester, Winter 1892/93.

Folgende Vorträge wurden gehalten:

1. Wie erklärt es sich, daß Shakespeare's große dramatische Charaktere mehr als bei einem andern Dichter frei sind von den Einflüssen der Gesellschaft?

¹⁾ Breslau 1866: angezeigt im Jahrbuch III 406; vgl. IX 261.

2. Charakteristik der Cordelia.
3. Die Lancaster-Tetralogie.
4. Volumnia in Shakespeare's Coriolan.
5. Shakespeare in Anlehnung an seine Quelle Plutarch nebst Hinblick auf das Antike und Moderne in Julius Cæsar.
6. Hat Macbeth oder die Lady mehr Schuld an der Ermordung des Königs Duncan?

Gelesen wurden: König Lear und Hamlet ohne Auswahl, Die Komödie der Irrungen und Heinrich IV. 1. Theil, mit Auswahl der Scenen. — Ferner wurde an zwei Abenden im Anschluß an Th. Geßner's Abhandlung: «Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen?» (Quakenbrück 1877; Jahrbuch XX 288: besprochen XXIII 312) debattiert.

58. Semester, Sommer 1893.

Folgende Vorträge wurden gehalten:

1. Das Urtheil des jungen Goethe über Shakespeare.
2. Anfang und Entwickelung der Intrigue in Shakespeare's Macbeth.
3. Shakespeare's Theater.
4. Die Katastrophe im König Lear.
5. Charakteristik Prospero's.

Gelesen wurden: Romeo und Julia ohne Auswahl, Die beiden Veroneser, Der Kaufmann von Venedig, Othello, Der Widerspenstigen Zähmung mit Auswahl der Scenen.

59. Semester, Winter 1893/94.

Vorträge:

1. Brutus.
2. Was Ihr wollt.
3. Romeo und Julia.

Gelesen wurden: Julius Cæsar, König Lear, Was Ihr wollt, Ende gut, Alles gut, Richard III., Richard II., Heinrich IV. 1. und 2. Theil, Heinrich V., Venus und Adonis.

60. Semester, Sommer 1894.

Folgende Vorträge wurden gehalten:

1. Shakespeare's Kindergestalten.
2. Warum hat Shakespeare seine Tragödie Julius Cæsar und nicht Brutus genannt?

3. Leonatus Posthumus und Othello, Parallele.
4. Shakespeare und sein Gönner Graf Southampton.
5. König Heinrich V. und Prinz Heinz.
6. Das Verhältniß des jungen Goethe zu Shakespeare.

Gelesen wurden: *Kaufmann von Venedig*, *König Lear* mit Auswahl, *Cymbeline*, *Macbeth*, *Sommernachtstraum* ohne Auswahl.

Prof. Dr. A. Wagner, Professor für englische Literatur an der Universität Halle, der am Stiftungsfeste zum Ehrenmitglied ernannt wurde, besuchte den Verein öfters, auch an den wissenschaftlichen Abenden¹⁾.

61. Semester, Winter 1894/95.

Folgende Vorträge wurden gehalten:

1. Heinrich IV. und Friedrich II.
2. Trifft Macbeth oder die Lady die größere Verschuldung am Mord des Königs Duncan?
3. Shakespeare in Deutschland.

Gelesen wurden: *Der Kaufmann von Venedig* mit Auswahl, *Othello*, *Der Widerspenstigen Zähmung*, *Hamlet*, *Julius Cæsar*, *Antonius und Cleopatra*, *Coriolan*.

Die geringe Zahl der gehaltenen Vorträge erklärt sich daraus, daß die ausführliche Besprechung von *Hamlet* einen großen Theil der wissenschaftlichen Abende in Anspruch nahm.

62. Semester, Sommer 1895.

Vorträge wurden gehalten:

1. Welche Motive begründen und rechtfertigen den Fall Falstaff's?
2. Steigerung des Wahnsinns bei König Lear.
3. Hamlet und Ophelia.

¹⁾ Diese Thatsache wird hier hauptsächlich deshalb aus dem Vereinsreferate meinerseits beibehalten, weil bis dahin außer zu Gustav Glogau und Richard Gosche niemals engere wissenschaftliche oder persönliche Beziehungen des Vereins zu Universitätsprofessoren auf die Dauer bestanden hatten, besonders nicht zu H. Ulrici und K. Elze (vergl. die «Geschichte u. s. w.» S. 30, 44, 49 und 74, sowie meine Notiz im geplanten Supplement der «Allg. Deutschen Biogr.» als Ergänzung zu meinem in dieser XXXIX S. 261—269 [265—267 über den Shakespeareforscher] enthaltenen Artikel über Ulrici).

Gelesen wurden: **Wintermärchen**, **Was Ihr wollt**, **König Lear**, **Macbeth**.

Was an Zahl den Vorträgen und gelesenen Stücken abgeht, wurde ersetzt durch eingehendere Behandlung, besonders des König Lear und Macbeth.

Im laufenden (63.) Semester, Winter 1895/96, wurden Vorträge gehalten bis jetzt (7. Dezember 1895):

1. Brutus.
2. Die Shakespeare-Bacon-Frage (Veröffentlichung steht bevor).

Dieser letztere wissenschaftlich bedeutendere Vortrag wurde von einem 'Alten Herrn' des Vereins gehalten; Prof. Dr. A. Wagner¹⁾ nahm lebhaften Anteil an der Debatte.

Gelesen wurden bis jetzt: mit Auswahl: Der Kaufmann von Venedig, Cymbeline; ohne Auswahl: Was Ihr wollt, Sturm, Komödie der Irrungen.

Die Vorträge bestehen aus Referat und Korreferat, daran schließt sich die Debatte.

Von den gelesenen Stücken werden bedeutendere oft eingehender behandelt: Charakteristik der Personen Bedeutung einzelner Scenen Schuld und Sühne u. s. w.

Um auch mit der Biographie des großen Meisters bekannter zu machen, hat der Vorsitzende die Verpflichtung, jedes Semester ein eingehenderes Referat über das Leben und die Werke Shakespeare's zu geben. Zum Zwecke einer genauern Biographie Shakespeare's und zur Förderung des Verständnisses seiner Werke, ist in diesem Semester (Winter 1895/96) die Einrichtung getroffen worden, daß durch einzelne kleinere Referate Shakespeare im Rahmen seiner Zeit näher beleuchtet wird: politische, gesellschaftliche, literarische Verhältnisse zur Zeit Shakespeare's und vor und nach ihm.

Zur Förderung der Ziele des Vereins ist auch der Besuch des Theaters, wenn Shakespeare's Stücke gegeben werden, so zu sagen offiziös; selbst wissenschaftliche Abende werden zuweilen in einen offiziellen Theaterbesuch (zu dem also alle Aktiven verpflichtet sind) verwandelt.

¹⁾ Vergl. S. 98, Anm. 1.

III. Vorlesungen und Uebungen.
(Wenn ohne Zusatz, so ist Universität gemeint.)

Wintersemester 1890/91.

Basel: Soldan, Shakespeare's Julius Cæsar.
Bern: Künzler, Lektüre eines Dramas von Shakespeare.
Bonn: Trautmann, Ueber Shakespeare's Leben und Werke.
Freiburg i. Br.: Schröer, Shakespeare's Richard III.
Göttingen: Brandl, Shakespeare.
Halle: Wagner, Geschichte der neueren englischen Literatur vom Tode
Shakespeare's ab.
Jena: Kluge, Shakespeare's Hamlet, mit Einleitung über Shake-
speare's Leben und Werke.
Kiel: Heise, King Richard II. von Shakespeare.
Königsberg: Kißner, Erklärung von Marlowe's Doctor Faustus und
Uebungen (Seminar).
Leipzig: Flügel, Shakespeare und seine Zeit.
Flügel, Interpretation von Shakespeare's Hamlet.
Marburg: Vietor, Geschichte der modern-englischen Literatur.
München: Muncker, Interpretation von Skakespeare's Cymbeline.
Straßburg: ten Brink, Geschichte der englischen Literatur seit der
Reformation.
Levy, Ueber englische Quellen deutscher Dichtungen.
Wien: Schipper, Erklärung von Shakespeare's Merchant of Venice.
Würzburg: Wegele, Ueber Shakespeare und sein Zeitalter.
Zürich: Ullrich, Vergleichende Literaturgeschichte des Mittelalters.
Stiefel, Shakespeare und das moderne Drama.

Sommersemester 1891.

Basel: Born, Shakespeare, sein Leben und seine Werke.
Erlangen: Varnhagen, Geschichte des englischen Theaters bis auf
Shakespeare.
Freiburg i. d. Schweiz: Steffens, Shakespeare's Julius Cæsar, mit
Uebungen im Englisch-Sprechen (Lektüre).
Halle: Wagner, Geschichte der englischen Literatur vom 12. bis 16.
Jahrhundert.
Aue, Erklärung von Shakespeare's Merchant of Venice.

Heidelberg: Ihne, Geschichte des englischen Dramas.

Bübring, Die englische und schottische Literatur von Chaucer bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Kiel: Sarrazin, Durchnahme von Shakespeare's Macbeth (Seminar).

Heise, The Merchant of Venice.

Heise, Shakespeare's Richard III.

Marburg: Vietor, Shakespeare's Lustspiele.

München: Breymann, Marlowe's Doctor Faustus.

Münster: Körting, Erklärung von Shakespeare's Tempest.

Einenkel, Geschichte der englischen Literatur von Chaucer bis auf Shakespeare.

Prag: Hauffen, Shakespeare in Deutschland.

Straßburg: Levy, Shakespeare's Weltanschauung.

Zürich: Vetter, The English drama from the earliest times to the close of the 16. century.

Wintersemester 1891/92.

Basel: Soldan, Shakespeare's Hamlet.

Berlin: Zupitza, Erklärung von Shakespeare's Heinrich IV. 1. Theil.

Bern: Künzler, Abriß der englischen Literaturgeschichte seit Shakespeare.

Künzler, Lektüre und Interpretation eines Dramas von Shakespeare.

Breslau: Koch, Geschichte der Einführung und Einwirkungen Shakespeare's in Deutschland.

Gießen: Holthausen, Interpretation von Shakespeare's Macbeth.

Halle: Wagner, Shakespeare's Hamlet (Seminar).

Heidelberg: Ihne, Geschichte der englischen Literatur von Chaucer bis zur Gegenwart.

Bübring, William Shakespeare.

Bübring, Shakespeare's Macbeth (Seminar).

Kiel: Sarrazin, Geschichte der englischen Literatur von Chaucer bis Shakespeare.

Heise, King Richard III. von Shakespeare.

Königsberg: Baumgart, Ueber ausgewählte Dramen Shakespeare's.

München: a) Universität: Carriere, Shakespeare im Lichte der vergleichenden Literaturgeschichte.

b) Technische Hochschule: von Reinhardstöttner, Shakespeare's Tragödien.

Münster: Einenkel, Ueber Shakespeare's Leben und Werke.

Einenkel, Lektüre und Erklärung von Shakespeare's Macbeth.
(Seminar).

Straßburg: Levy, Shakespeare's Weltanschauung.

Stuttgart (Technische Hochschule): Klaiber, Shakespeare's Dramen.

Tübingen: Schulter, Shakespeare's Richard III.

Wien: Schipper, Erklärung von Shakespeare's Hamlet.

Zürich: Vetter, Shakespeare's Henry V., read and explained.

Sommersemester 1892.

Berlin: Schick, Das englische Drama zur Zeit der ersten Stuarts.

Bonn: Morsbach, Einführung in das Studium Shakespeare's nebst
Erklärung seines Macbeth.

Erlangen: Varnhagen, Geschichte der englischen Literatur im Zeitalter
der Renaissance und der Reformation.

Kiel: Sarrazin, Ueber Shakespeare's Leben und Werke.

Sarrazin, Shakespeare's Romeo and Juliet (Seminar).

Heise, Shakespeare's King John.

Königsberg: Kißner, Shakespeare's Hamlet.

Leipzig: Witkowski, Shakespeare in Deutschland.

Marburg: Vietor, Shakespeare's Leben und Werke.

Münster: Einenkel, Geschichte der englischen Literatur im 17. Jahrhundert.

Straßburg: ten Brink, Shakespeare's Antonius und Cleopatra
(Seminar).

Tübingen: von Köstlin, Ueber Shakespeare und seine Werke.

Wien: Schipper, Geschichte der englischen Literatur von Chaucer
bis Spenser.

Morison, Lektüre von Shakespeare's Hamlet.

Zürich: Vetter, Shakespeare's contemporaries and followers.

Wintersemester 1892/93.

Berlin: Zupitza, Shakespeare's As You Like It (Seminar).

Bern: Müller-Hess, Shakespeare's Macbeth.

Künzler, Lektüre und Interpretation eines Dramas von Shakespeare.

Graz: Luick, Shakespeare's Macbeth.

Greifswald: Konrath, Geschichte der englischen Literatur bis zum Zeitalter der Königin Elisabeth.

Franz, Interpretation von John Lly's Euphues, The Anatomy of Wit (ed. Landmann).

Heidelberg: Ihne, Geschichte der englischen Dramas.

Karlsruhe (Technische Hochschule): Böhtingk, Shakespeare.

Kiel: Sarrazin, Geschichte der englischen Literatur im 17. Jahrhundert.
Heise, King Richard III. von Shakespeare.

Königsberg: Kißner, Spenser's Faery Queene und Uebungen (Seminar).

München: a) Universität: Muncker, Shakespeare in der Geschichte der deutschen Literatur.

b) Technische Hochschule: von Reinhardtstöttner, Shakespeare's Lustspiele.

Rostock: Lindner, Erklärung von Shakespeare's Macbeth.

Tübingen: von Köstlin, Shakespeare's Dramen.

Wien: Schipper, Shakespeare's Leben und Werke, mit Einschluß der Vorgeschichte des englischen Dramas.

Morison, Lektüre von Shakespeare's Coriolan.

Zürich: Vetter, Lektüre und Erklärung von Shakespeare's Macbeth.

Sommersemester 1893.

Basel: Soldan, Shakespeare's Julius Cæsar.

Breslau: Kölbing, Geschichte der englischen Literatur im Zeitalter der Elisabeth.

Czernowitz: Romanowski, Shakespeare's Leben und Werke.

Romanowski, Lektüre von Shakespeare's Julius Cæsar.

Freiburg i. Br.: Schröer, Shakespeare's King Lear, mit einer Einleitung über Leben und Werke, Sprache und Verskunst des Dichters.

Greifswald: Konrath, Geschichte der englischen Literatur bis zum Ausgang des Zeitalters der Königin Elisabeth.

Konrath, Marlowe's Faust (Seminar).

Halle: Wagner, Shakespeare's Leben und Werke und Interpretation des Macbeth.

Jena: Kluge, Shakespeare in Deutschland.

Kiel: Heise, The Merchant of Venice von Shakespeare.

Leipzig: Wülker, Englische Literaturgeschichte vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.

Marburg: Vietor, Shakespeare's Leben und Werke.

Prag: Pogatscher, Shakespeare's King Lear.

Straßburg: Fischer, Interpretation von Shakespeare's Romeo and Juliet.

Wien: Schipper, Geschichte des englischen Dramas von Shakespeare bis zum Schluß der Theater.

Zürich (Technische Hochschule): Stiefel, Shakespeare's Meisterdramen.

Wintersemester 1893/94.

Basel: Soldan, Spenser, Faerie Queene.

Bern: Künzler, Lektüre und Interpretation eines Dramas von Shakespeare.

Müller-Heß, Shakespeare's dramatische Werke.

Bonn: Trautmann, Ueber Shakespeare's Leben und Werke.

Breslau: Kölbing, Geschichte der englischen Literatur von 1500 ab.

Czernowitz: Romanowski, Lesung von Shakespeare's Julius Cæsar.

Gießen: Holthausen, Geschichte der englischen Literatur seit Chaucer.

Holthausen, Interpretation englischer Texte des 14.—16. Jahrhunderts.

Göttingen: Morsbach, Geschichte der englischen Literatur seit der Renaissance und Reformation.

Greifswald: Konrath, Geschichte der englischen Literatur im 16. und 17. Jahrhundert.

Halle: Wagner, Geschichte der neueren englischen Literatur von Shakespeare's Tode ab.

Jena: Franz, Englische Syntax seit Shakespeare.

Franz, Shakespeare (Seminar).

Kiel: Sarrazin, Geschichte der englischen Literatur im 17. Jahrhundert.

Sarrazin, Interpretation von Shakespeare's Hamlet (Seminar).

Heise, Geschichte der englischen Literatur vom 14.—16. Jahrhundert.

Heise, Richard II. von Shakespeare.

Königsberg: Baumgart, Ueber das klassische Drama der Griechen und Engländer, Franzosen und Deutschen.

München: Carriere, Shakespeare im Lichte der vergleichenden Literaturgeschichte.

Koeppel, Geschichte der englischen Literatur im 17. Jahrhundert.

Neuchatel: Nippel, **Studium des Macbeth.**

Straßburg: Brandl, **Chaucer's Troylus and Cryseide.**

Fischer, **Shakespeare's Komödien.**

Stuttgart: Fränkel, **Das antike und das moderne Theater und Bühnenwesen.**

Fränkel, **Uebersicht über Englands Literatur und Kultur in der Blüthezeit.**

Wien: Morison, **Lektüre von Shakespeare's As You Like It.**

Würzburg: Stürzinger, **Shakespeare, Midsummer Night's Dream (Seminar).**

Zürich: Vetter, **Geschichte der englischen Literatur von der Renaissance bis Milton.**

Vetter, **Lektüre und Interpretation von Shakespeare's Hamlet.**

Sommersemester 1894.

Berlin: Zupitza, **Geschichte der neuenglischen Literatur.**

Bern: Müller-Heß, **Geschichte der englischen Literatur im 17. Jahrhundert.**

Müller-Heß, **Lektüre und Interpretation von Shakespeare's Macbeth.**

Breslau: Kölbing, **Shakespeare's Leben und Werke nebst Interpretation von Macbeth, Akt I.**

Kölbing, **Geschichte des englischen Dramas nach Shakespeare.**

Freiburg i. Br.: Schröer, **Marlowe's Tragical History of Doctor Faustus (Seminar).**

Freiburg i. d. Schweiz: Steffens, **Englische Lektüre: Shakespeare's Hamlet, Prince of Denmark.**

Göttingen: Morsbach, **Marlowe's Doctor Faustus (Seminar).**

Jena: Franz, **Englische Syntax seit Shakespeare (Fortsetzung).**

Franz, **Shakespeare (Seminar).**

Kiel: Sarrazin, **Geschichte der englischen Literatur im 17. Jahrhundert.**

Sarrazin, **Erklärung von Shakespeare's Hamlet.**

Wolff, **Literaturgeschichtliche Uebungen im Anschluß an Otto Ludwig's «Shakespeare-Studien».**

Königsberg: Kißner, **Englische Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts.**

Leipzig: Wülker, **Einführung in das Studium Shakespeare's.**

München: a) Universität: Koeppel, Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* (Seminar).

b) Technische Hochschule: von Reinhardstöttner, Shakespeare's Tragödien.

Neuchatel: Nippel, Fortsetzung des Studiums des *Macbeth*.

Straßburg: Brandl, Shakespeare's *Richard III.* (Seminar).

Tübingen: von Köstlin, Ueber Shakespeare's Dramen.

Zürich: Bächtold, Shakespeare-Dramen.

Vetter, Marlowe, Uebungen und Vorträge (Seminar).

Wintersemester 1894/95.

Bern: Müller-Heß, Lektüre und Interpretation von Shakespeare's *Sommernachtstraum*.

Künzler, Lektüre und Interpretation eines Dramas von Shakespeare.

Breslau: Kölbing, Interpretation von Shakespeare's *Macbeth*, Akt II und III (Seminar).

Dresden (Technische Hochschule): Stern, Shakespeare.

Koppel-Ellfeld, Shakespeare (englisches Seminar).

Freiburg i. Br.: Schröer, Erklärung von Shakespeare's *Hamlet*, mit einer Einleitung in das Studium des Dichters.

Graz: Luick, Geschichte des englischen Dramas bis auf Shakespeare.

Greifswald: Konrath, Shakespeare's *Julius Cæsar* (Seminar).

Heidelberg: Schick, Geschichte der Elisabethanischen Literatur.

Innsbruck: Fischer, Shakespeare's Komödien.

Karlsruhe (Technische Hochschule): Böhlingk, Ueber Shakespeare.

Königsberg: Kißner, Erklärung von Lily's Komödie *Alexander and Campaspe*.

Baumgart, Ueber die klassische Komödie der Alten und Neueren.

Leipzig: Wülker, Shakespeare's *Tempest* (Seminar).

München: Koeppel, Geschichte der englischen Literatur im 16. Jahrhundert.

Borinski, Shakespeare in Deutschland.

Neuchatel: Nippel, Englische Sprache und Literatur, von der vorenglischen Zeit bis zum Augusteischen Zeitalter.

Nippel, Studium von Richard III. von Shakespeare.

Prag: Hauffen, Shakespeare in Deutschland.

Just, Introduction to the study of Shakespeare.

Straßburg: Brandl, Shakespeare und seine Vorgänger.

Stuttgart: Fränkel, Das antike und das moderne Theater und Bühnenwesen.

Fränkel, Uebersicht über Englands Literatur und Kultur in der Blüthezeit.

Zürich: Vetter, History of the early English drama.

Sommersemester 1895.

Basel: Soldan, Shakespeare's Hamlet.

Göttingen: Morsbach, Shakespeare's Hamlet, nebst Einleitung über Leben, Schriften, Sprache und Metrik des Dichters.

Graz: Luick, Shakespeare's Macbeth.

Halle: Wagner, Englische Literaturgeschichte vom 13. bis 16. Jahrhundert.

Jena: Franz, Die Sprache Shakespeare's.

Kiel: Sarrazin, Ueber Shakespeare's Leben und Dichtung.
Sarrazin, Shakespeare's Sommernachtstraum.

Königsberg: Kaluza, Shakespeare's The Merchant of Venice (Seminar).

Leipzig: Wülker, Erklärung von Spenser's Faery Queene.

Marburg: Vietor, Die Shakespeare-Bacon-Frage.

München (Technische Hochschule): von Reinhardstöttner, Shakespeare's Lustspiele.

Münster: Einenkel, Ueber Shakespeare's Leben und Werke.

Einenkel, Shakespeare's Macbeth (Seminar).

Deiters, Shakespeare's Hamlet.

Neuchatel: Nippel, Studium von Richard III. von Shakespeare.

Prag: Just, Introduction to the study of Shakespeare (continued).

Straßburg: Brandl, Uebungen an Marlow's Doctor Faustus (Seminar).

Tübingen: Hoops, Shakespeare's Hamlet.

Wien: Schipper, Shakespeare's Macbeth.

Zürich: Vetter, The English drama of the 17. century: Shakespeare's contemporaries and followers.

Vetter, Shakespeare's Sonette (Seminar).

Wintersemester 1895/96.

Basel: Binz, Shakespeare's Coriolan.

Bern: Künzler, Lektüre und Interpretation eines Dramas von Shakespeare.

Breslau: Koch, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert bis zur Sturm- und Drangperiode mit besonderer Berücksichtigung des französisch-englischen Einflusses.

Graz: Luick, Shakespeare's Leben und Werke.

Halle: Wagner, Shakespeare's Leben und Werke und Interpretation des Macbeth.

Heidelberg: Schick, Das englische Drama unter den ersten Stuarts.

Innsbruck: Fischer, Shakespeare's Macbeth; Lektüre und Interpretation.

Königsberg: Kißner, Spenser's The Faery Queene, 1. Gesang (Seminar).

Lausanne: Nelson, Uebersetzung aus Dickens, Shakespeare und Shelley.

Marburg: Vietor, Shakespeare's Sonette (Seminar).

München (Technische Hochschule): von Reinhardstöttner, Shakespeare's Tragödien.

Münster: Einenkel, Englische Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts.

Deiters, Shakespeare's Tragödie Romeo and Juliet.

Neuchatel: Nippel, From Chaucer to Shakespeare, from Shakespeare to Milton.

Nippel, Study of Macbeth by Shakespeare.

Stuttgart: Fränkel, Das antike und das moderne Theater und Bühnenwesen.

Fränkel, Uebersicht über Englands Literatur und Kultur in der Blüthezeit.

Wien: Weil von Weilen, Hamlet in Deutschland, Geschichte der deutschen Hamlet-Uebersetzung und -Forschung.

Zürich: Vetter, Shakespeare's Leben und Werke (Universität und Technische Hochschule).

Vetter, John Lyly's Euphues (Seminar).

Die Münchener Shakespeare-Bühne.*)

Von

Dr. Eugen Kilian.

In einem unter dem 19. März 1890 von dem damaligen Leiter des Münchener Hoftheaters, Karl von Perfall, an die Bühnen ver-sandten Rundschreiben berichtete der letztere über die bisherige Entwicklung der seit dem 1. Juni 1889 durch seine Initiative in's Leben getretenen neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne. Er warf einen Rückblick auf das bis dahin Erstrebte und Geleistete und gab Rechenschaft über verschiedene Neuerungen, die bei der bevorstehenden Erstaufführung des Götz von Berlichingen auf der neuen Bühne am 24. März 1890 erstmals in Anwendung kommen sollten.

In diesem Rundschreiben betonte Perfall ausdrücklich, daß er die Münchener Reform keineswegs als ein bloß dem Dienste Shakespeare's gewidmetes Unternehmen betrachtet wissen wolle, und wies deshalb den für die neue Bühne gebräuchlichen Namen «Shakespeare-Bühne» als unzutreffende Bezeichnung zurück. Indeß vermochte diese Verwahrung des Münchener Intendanten nicht zu verhindern, daß die neue Bühne, trotz der mit der Zeit eintretenden Erweiterung ihres Repertoires nach der Seite Nicht-Shakespeare'scher Werke, im Bewußtsein des größten Theils der Gebildeten doch als «Shakespeare-Bühne» weiterlebte, eine Anschauung, die im Wesentlichen auch ihre Bestätigung fand durch die fernere Entwicklung und Geschichte der Münchener Reform. Wie die neue Bühne mit der Aufführung eines

*) Mit vorstehender Abhandlung wird ein zuerst in der Deutschen Dramaturgie (I. Jahrgang 1895, Heft 7—9) erschienener Aufsatz: «Zur Erinnerung an die Münchener Reform der Schauspielbühne», in vielfach veränderter und umgearbeiteter Form zum erneuten Abdruck gebracht.

Shakespeare'schen Werkes — König Lear — ins Leben getreten war, so bildeten auch fernerhin die Stücke des Briten den eigentlichen Grundstock ihres Repertoires. Von den 121 Vorstellungen, die vom 1. Juni 1889 bis zum 24. November 1892 unter Perfall's Leitung auf der neu eingerichteten Bühne in Scene gingen, fielen 71 auf die Darstellung von 10 verschiedenen Shakespeare-Stücken¹⁾), während die übrigen 50 Vorstellungen sich auf 9 Werke der deutschen, spanischen und ungarischen Literatur vertheilten.

Als endlich unter dem Nachfolger Perfall's die neue Bühnen-einrichtung nach mehr als zweijähriger Pause, die zuerst wie eine absichtliche stillschweigende Vergrabung des ganzen Unternehmens aussah, im Januar 1895 mit der Aufführung von Was Ihr wollt von Neuem unerwartet in's Leben trat, wurden diese und die folgenden Aufführungen auch von amtlicher Seite, in direktem Widerspruch zu der Meinung ihres Gründers, als Vorstellungen «auf der Shakespeare-Bühne» angekündigt.

Angesichts der hervorragenden Bedeutung, die der Münchener Reform auf alle Fälle für die Shakespeare-Pflege der deutschen Bühne zugestanden werden muß, mag es nicht mehr als billig erscheinen, daß endlich auch an dieser Stelle eine Würdigung jener Bühneneinrichtung und der in ihr gipfelnden Bestrebungen versucht werde.

I.

Ein Eingehn auf die Entstehungsgeschichte der neu eingerichteten Münchener Bühne, auf die durch Rudolph Genée gegebenen Anregungen, auf die durch Perfall's Initiative in's Leben getretene Verwirklichung der Ideen durch Savits und Lautenschläger, des-

¹⁾ Es sind nach der Reihenfolge ihrer Aufführung geordnet die folgenden: König Lear (18 mal), König Heinrich IV. 1. Theil (5 mal), König Heinrich IV. 2. Theil (8 mal), König Heinrich V. (4 mal), Viel Lärm um Nichts (11 mal), Der Widerspenstigen Zähmung (3 mal), Was Ihr wollt (12 mal), Macbeth (4 mal), Ein Wintermärchen (5 mal), Romeo und Julia (1 mal). Außer diesen Werken Shakespeare's gingen folgende Stücke auf der Reform-Bühne in Scene: «Dame Kobold» von Calderon (6 mal), «Götz von Berlichingen» von Goethe (12 mal), «Konradin der letzte Hohenstauf» von Greif (5 mal), «Die Jungfrau von Orleans» von Schiller (5 mal), «Das Käthchen von Heilbronn» von Kleist (5 mal), «König Ottokar's Glück und Ende» von Grillparzer (5 mal), «Faust» von Goethe, 1. Theil (5 mal), «Letzte Liebe» von Doczi (3 mal), «Fiesko» von Schiller (4 mal).

gleichen eine Beschreibung der neugeschaffenen Bühneneinrichtung dürfte für die Leser unseres Jahrbuchs entbehrlich sein, da diese Dinge als allgemein bekannt hier gelten können.

Perfall selbst hat den Zwischenvorhang als indirekten Urheber der Münchener Bühnenreform bezeichnet. Die Einrichtung des Zwischenvorhangs ist hervorgerufen durch die im Laufe dieses Jahrhunderts immer mehr angewachsenen Anforderungen an die äußere scenische Ausstattung der Bühne und die bei einer reichen dekorativen Ausstattung sich ergebende Unmöglichkeit, den Schauplatz bei offener Scene zu verwandeln. Das Prinzip, die theatralische Wirkung zu erhöhen durch eine möglichst glänzende und eine bis in's Einzelne dem Charakter der betreffenden Dichtung entsprechende scenische Ausstattung, hat seine höchste Spitz erreicht und ist zur konsequentesten Durchführung gelangt in den Darstellungen der Meininger. Das kleine Hoftheater des kunstverständigen Herzogs hat Schule gemacht. Keine bessere Bühne vermochte sich den durch die Meininger gegebenen Anregungen auf die Dauer zu entziehen. Dem in Verlauf gerathenen klassischen Drama suchte man durch die Künste der äußeren Inszenierung neuen Reiz und frische Anziehungskraft zu verleihen. Daß das von Seiten der Nachahmer zumeist in mehr äußerlicher Weise geschah, daß vielfach gerade die Fehler, die Ueberreibungen und Ausschreitungen der Meininger Nachahmung fanden, während man den innersten Kern ihrer Darbietungen, das vollendete Zusammenspiel, das wunderbare Ineinandergreifen sämmtlicher zur Erhöhung der Bühnenwirkung geeigneten Faktoren, unbeachtet ließ, ist leicht erklärlich und verständlich. Durch die immer mehr überhand nehmende Ausstattung wurde die Wirkung derjenigen klassischen Stücke, die wie Shakespeare's Dramen, häufigen Scenenwechsel innerhalb des Aktes erfordern, nach anderer Seite schwer geschädigt. Die Vorbereitung der schwierigen und umständlichen Scenerie machte, abgesehen von den Aktpausen, auch innerhalb des Aktes größere Unterbrechungen nothwendig: das Stück wurde anstatt in die 5 organisch gegliederten Akte, in 10 oder 15, stets durch mehr oder minder lange Pausen getrennte Abschnitte zerhackt. Darunter mußte die einheitliche künstlerische Wirkung der Vorstellung in erheblichem Maße leiden. Der Geschmack des Publikums selbst wurde vielfach irre geleitet; der Zuschauer gewöhnte sich, statt auf Handlung und geistigen Zusammenhang der Dichtung, sein Hauptaugenmerk auf die äußeren dekorativen Bilder, die guckkastenartig an ihm vorüberzogen, zu richten. Es ist natürlich, daß diese Schäden eine Reaktion

gegen die Wurzel des Uebels, gegen die glänzende Ausstattung, hervorriefen. Als eine solche Reaktion ist die neueingerichtete Münchener Bühne zu betrachten. Sie ist in einen diametralen Gegensatz zu der Schule der Meininger und dem durch sie vertretenen Kunstprinzip getreten.

Während die Kunst der Meininger den auf den Gehörssinn und den auf den Gesichtssinn gerichteten Mitteln der dramatischen Kunst völlige Gleichberechtigung einräumte, während sie sich von dem Streben leiten ließ, durch eine möglichst harmonische Verwendung aller der Bühne zur Verfügung stehenden Mittel die höchste Wirkung hervorzurufen, rückte die Münchener Reform in bewußtem Gegensatze hierzu die auf den Gehörssinn gerichteten Theile der Bühnenkunst in erste Linie und suchte dem, was auf den Gesichtssinn zu wirken hat, eine sekundäre Rolle anzusiedeln. Anstatt dem Bühnenbilde, wie die Kunst der Meininger es that, ein dem Charakter der Scene entsprechendes, malerisch möglichst vollkommenes und stimmungsvolles äußeres Gewand zu geben, begnügte sich die Münchener Reform damit, den dekorativen Hintergrund der Scene durch den Prospekt der kleinen Mittelbühne jeweils bloß anzudeuten. Sie verlangte, daß diese Andeutung dem Zuschauer genüge, und daß dessen Phantasie die ergänzende Arbeit verrichte.

Dem hier aufgestellten Prinzip lag die stillschweigende Voraussetzung von der Superiorität des hörbaren Theiles der dramatischen Kunst über deren sichtbaren Theil zu Grunde. Das gesprochene Wort galt als der erste und wichtigste Faktor zur Erzielung dramatischer Wirkungen. Diese ausschließliche Bedeutung des Wortes ist durchaus anzuerkennen, solange man die dramatische Poesie, lediglich als Poesie, unabhängig von ihrem Verhältniß zur Bühne betrachtet. Wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn das Drama — wodurch es erst seinen Zweck erfüllt und zu wahrem Leben gelangt — auf die reale Bühne gestellt wird. Von diesem Momente an treten zum Zweck seiner geistigen Aufnahme durch den Zuschauer Gehörssinn und Gesichtssinn als gleichberechtigte Mächte neben einander. Schon in der Schauspielkunst an sich halten sich der rhetorische und mimische Theil durchaus die Wage, ohne daß eine Superiorität des einen Theiles über den anderen zuzugeben wäre. Das Ganze aber einer dramatischen Darstellung setzt sich aus einer Menge der verschiedensten sich gegenseitig unterstützenden und nicht von einander loszulösenden Faktoren zusammen, deren Zusammenwirkung sich in gleicher

Weise an das Auge wie an das Ohr des Zuschauers bezw. Zuhörers wendet.

Die Münchener Reform, in der ihr eigenen einseitigen Hervorhebung des für den Gehörssinn bestimmten Theiles der dramatischen Kunst, konnte sich darin allerdings mit einem Rechte auf die Geschichte dieser Kunst berufen. Sie konnte daran erinnern, daß die ganze Behandlung des scenischen Apparates auf der Bühne überall und zu allen Zeiten auf einer stillschweigenden Konvention zwischen Theater und Publikum beruhte, die das Letztere verpflichtete, mit Hilfe der ergänzenden Phantasie die Nachahmung für volle Wirklichkeit zu nehmen. Eine solche Konvention wird auch für die Zukunft niemals völlig zu entbehren sein, da es selbst bei den denkbar größten Fortschritten der Technik niemals möglich sein wird, eine Nachahmung der Natur, die sich der Ergänzung durch die Phantasie völlig entrathen kann, auf der Bühne zu erreichen. Nur die Art und Weise der Konvention, das Maß der Forderungen, welche an die Vorstellungskraft des Zuschauers gestellt wurden, war zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern jeweils ein anderes. Die Münchener Reform konnte daran erinnern, daß gerade zur Zeit der höchsten Blüthe der dramatischen Poesie in England, zu Shakespeare's Zeit, die Konvention zwischen Theater und Publikum eine derartige war, daß sie der Phantasie des Letzteren den allerweitesten Spielraum ließ und sich — wenigstens hinsichtlich der Scenerie — so gut wie gar nicht an den Gesichtssinn des Zuschauers wandte.

Es war der Hinblick auf die altenglische Bühne Shakespeare's, der die Urheber der Reformbühne veranlaßte, in bewußter Anlehnung an das Shakespeare'sche Theater eine Form zu suchen, welche die Ausgestaltung der dekorativen Umgebung ebenfalls im Wesentlichen der Phantasie des Zuschauers überließ. Doch war man klug genug, keine sklavische Nachahmung des altenglischen Bühnengerüstes zu versuchen. Man wollte es vermeiden, daß die neue Schöpfung das Aussehen eines gelehrten Experimentes trage. Deshalb entschloß man sich zu einer Art von Kompromiß zwischen der altenglischen und der modernen Bühne. Die Dekorationsmalerei sollte nicht völlig verbannt, sie sollte vielmehr in beschränktem Maße der Sache dienstbar gemacht werden. Der gemalte Prospekt der Mittelbühne deutete dem Zuschauer an, was für einen Schauplatz er sich unter dem durch den stabilen architektonischen Palastbau in eine Vorder- und eine Mittelbühne getheilten Bühnenraum zu denken habe. Die Vorderbühne vor dem Palastbau war ein neutraler Raum, der bei ge-

schlossener Mittelbühne jeden beliebigen Schauplatz vorstellen konnte, bei geöffneter Mittelbühne aber einen Theil desjenigen Schauplatzes, den der gemalte Prospekt der letzteren andeutete.

Die Erfindung war äußerst einfach und sinnig. Die Möglichkeit der Berechtigung einer solchen, wie der hier geforderten Theaterkonvention, war durchaus nicht zu bestreiten, wie es ja überhaupt unthunlich wäre, irgend eine der zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern bestandenen Konventionen als eine unberechtigte zu bezeichnen. Jede derartige Konvention hat für sich betrachtet die gleiche Existenzberechtigung, wenn nur das betreffende Publikum Naivität und Glauben daran mitbringt. Die Frage war die, ob es möglich sein werde, dem Publikum gewaltsam eine neue Bühnenkonvention aufzudrängen, die völlig verschieden war von der im modernen Theater ihm geläufigen, eine Konvention, die es nöthigte, seiner Phantasie ganz andere Wege zu weisen, als es bisher im Theater zu gehn gewohnt war.

Denn das durfte man sich nicht verleugnen: die neue Einrichtung bedeutete einen direkten und bewußten Bruch mit der ganzen historischen Entwicklung, welche die Geschichte der scenischen Kunst im modernen Theater genommen hatte. Die Entwicklung des gesammten scenischen Theaters der Neuzeit wurde von den Verfassern des neuen Systems geradezu als eine verfehlte bezeichnet. Ueberzeugende Beweise für diese Behauptung wurden allerdings nicht beigebracht. Man richtete die Angriffe nicht nur gegen die neuste Entwicklung der scenischen Kunst, gegen das Bestreben, durch die äußere Ausstattung ein möglichst naturgetreues und malerisch schönes Bild des jeweiligen Schauplatzes dem Zuschauer vor Augen zu stellen; man richtete den Tadel sogar gegen die ganze, durch die italienische Oper uns überlieferte Bühnenform des modernen Theaters, mit dem dreiseitigen, durch den Prosceniumsbogen vom Auditorium getrennten Bühnenraum.

Ein näheres Eingehen auf den letzteren Punkt, das eine Vertiefung anderer hierher gehörigen Fragen erforderte, würde an dieser Stelle zu weit führen. Was das Erstere betrifft, die Unterstützung der Darstellung durch eine der Wirklichkeit möglichst entsprechende Ausstattung, so glaubte man nicht genug Worte der Mißbilligung finden zu können für die Bestrebungen der Meininger und der durch sie hervorgerufenen Schule. Man pflegte aber, wie so häufig, sich mehr an die Auswüchse, als an den Kern der Sache zu halten und so das Kind mit dem Bade auszuschütten. Man vergaß die gewaltigen,

durchaus nicht äußerlichen, sondern echt künstlerischen Wirkungen, welche die Meiningер durch ihre Inszenierungen, durch ihre in konigenialer Weise sich mit dem Geist der Dichtung deckende Ausstattung und Komparserie zum großen Theil errungen hatten. Man übersah, daß, wenn das System einer reichen und der Wirklichkeit sich anpassenden Ausstattung der Scene nach anderer Seite schwerwiegende Uebel mit sich bringt, — die Notwendigkeit des Zwischenvorhangs und der mißlichen häufigen und langen Pausen — deshalb jenes System an sich noch lange kein verfehltes zu sein brauche. Man vergaß, daß eine Abhilfe gegen solche Schäden vielleicht auch auf anderem Wege, durch zweckentsprechende und maßvolle Reformen innerhalb des bestehenden Systems, anstatt durch einen völligen Bruch mit diesem Systeme, möglich gewesen wäre.

Jener Hauptübelstand allerdings, den die moderne Ausstattung im Gefolge hat: die Anwendung des Zwischenvorhangs und die langen Pausen, war durch die Münchener Einrichtung — und dies ist wohl ihr hervorragendstes und auch allgemein anerkanntes Resultat — in geradezu glänzender Weise beseitigt. Die Einrichtung der neuen Münchener Bühne ermöglicht es, daß nicht nur die Verwandlungen innerhalb des Aktes sich ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion vollziehen können; sie schafft auch die Möglichkeit, die Aktpausen auf das denkbar kleinste Zeitmaß zu beschränken. Bei den Aufführungen der neueingerichteten Bühne steht man in Folge der Kontinuität, mit der die dramatische Handlung an den Augen vorüberzieht, in seltenem Maße unter dem Banne der Dichtung und kann dieselbe als ein einheitliches Ganzes auf sich wirken lassen. Wer den entsetzlichen Trödelgang kennt, mit dem klassische Dramen so vielfach über unsere Bühnen schleichen, durch unsäglich lange Pausen in unzählige Abschnitte zerhackt und dadurch in ihrer Wirkung einfach zu Grunde gerichtet, der wird den diesbezüglichen Leistungen der Münchener Reformbühne die vollste Anerkennung zu zollen wissen.

Die Möglichkeit, eine beliebige Anzahl von Verwandlungen ohne jede Unterbrechung oder Störung zu vollziehen, befähigte die neue Bühne, sich in erster Linie solcher Werke zu bemächtigen, die durch häufigen Scenenwechsel der Aufführung auf der gewöhnlichen Bühne mannigfache Schwierigkeiten bereiteten, vor allen andern also der Werke Shakespeare's.

Daß es indessen, wie schon oben bemerkt, durchaus nicht in der Absicht der ursprünglichen Leitung lag, das neue Unternehmen als

eine Art von Separatbühne auf die Pflege Shakespeare'scher Werke zu beschränken, zeigte schon die zweite Vorstellung, die auf ihr in Scene ging: Calderon's «Dame Kobold», und weiterhin das übrige Repertoire, wie es sich in der Folgezeit gestaltete. Von deutschen Klassikern folgte «Götz von Berlichingen», weiter sodann «Die Jungfrau von Orleans», «Das Käthchen von Heilbronn», «König Ottokar's Glück und Ende», «Faust» (1. Theil) und «Fiesko». Aber auch für die moderne Produktion wurde die neue Bühne nutzbar gemacht durch die Aufführung von Doczi's «Letzte Liebe» und Greif's «Konradin». Die Aufnahme der beiden letzteren Stücke war prinzipiell insofern von Bedeutung, als es sich hier durchaus nicht um Werke handelte, die durch ihre scenische Anlage, häufigen Scenenwechsel u.s.w. der alten Bühne irgendwelche Schwierigkeiten bereiteten, also Werke, für die an sich durchaus kein Bedürfniß nach einer neuen Bühneneinrichtung vorhanden war. Indem die Direktion auch diese Stücke der neuen Bühne zuführte, zeigte sie deutlich, daß sie dieselbe durchaus nicht als eine Sonderbühne für Shakespeare und die anderen Klassiker aufgefaßt haben wollte, daß sie vielmehr die Absicht hegte, den Kreis der der Reformbühne zufallenden Stücke allmählich zu erweitern, im Laufe der Zeit vielleicht auf das gesamme Schauspielrepertoire auszudehnen.

Von den beredtesten literarischen Wortführern der Reformbewegung wurde das Letztere, die Verallgemeinerung der neuen Bühne, ihre Verwendung für das gesammte Schauspiel, geradezu als das zu erstrebende Ziel der Bühnenreform bezeichnet.

Wie weit die Direktion selbst in der Folgezeit solchen Wünschen und Hoffnungen der literarischen Wortführer nachgekommen wäre, läßt sich in Anbetracht des baldigen Rücktritts der damaligen obersten Leitung nicht ermessen. Das aber läßt sich nach meiner Ansicht mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß der Versuch einer Erweiterung des Wirkungskreises der neuen Bühne nach Seite der nichtklassischen und modernen Literatur in der Praxis sehr bald auf mannigfache und nicht zu überwindende Schwierigkeiten gestoßen wäre.

Die Münchener Reformbühne verlangt gemäß ihrer ganzen Beschaffenheit, gemäß der mangelhaften dekorativen Unterstützung, gemäß des Fehlens aller Requisiten, Versetzstücke und alles dessen, was der Darstellung gewisse Stützpunkte gewährt, auch eine besondere und an andere Bedingungen geknüpfte Art der Schauspielkunst. Die Münchener Bühne ist im Vergleich zu der realistisch ausgestatteten

Bühne alten Systems, eine stilisierte, eine idealisierte Bühne und erheischt demgemäß auch eine in höherem Grade stilisierte und idealisierte Schauspielkunst. Sie scheint in Folge dessen berufen zur Aufführung des höheren Dramas, vor allem der klassischen deutschen und ausländischen Literatur. Nie und nimmer aber würde sie sich eignen zur Darstellung von Werken realistischen Stiles, am wenigsten des modernen Lustspiels und bürgerlichen Schauspiels. Schon wenn man sich bei der Auswahl aus der klassischen Literatur an Werke gewagt hätte, welche, wie beispielsweise «Minna von Barnhelm», «Clavigo», «Kabale und Liebe», im Vergleich zu dem klassizierten Drama hohen Stiles einen mehr realistischen Charakter tragen, welche sich anstatt auf dem freien Boden der großen Geschichte, innerhalb der vier Wände des bürgerlichen Hauses abspielen, schon dann wäre man bei der Aufführung dieser Stücke auf zahllose Widersprüche gestoßen, die sich aus dem Kontrast der stilisierten Idealbühne zu dem Realismus, den jene Werke in Darstellung und Inszenierung erfordern, nothwendigerweise ergeben hätten. Die neue Bühne ist wohl geeignet, in andeutender Weise einen dekorativen Hintergrund zu geben für große Staatsaktionen, vielleicht auch für die Verwicklungen des romantischen Lustspiels; sie ist aber ganz und gar unfähig, einen Rahmen zu schaffen für die kleinen und feinen psychologischen Vorgänge in dem Mikrokosmos der bürgerlichen Welt. Die Aufführung des modernen Lustspiels vollends, oder eines modernen Werkes der jung-realistischen Schule, würde sich ganz von selbst auf der Münchener Reformbühne verbieten. So wenig dieselbe vermöchte, den bis ins kleinste Detail gehenden scenischen Vorschriften nachzukommen, welche die modernen Realisten für die von ihnen gewünschten Zimmer geben, so wenig wäre sie im Stande, die realistische Darstellung und das realistische intime Zusammenspiel, wie es für diese Stücke unerlässlich ist, auf ihrem weiten, requisitenlosen und der kleinen Realitäten des Lebens entbehrenden Boden ins Leben zu rufen. Man denke sich, um ein in die Augen springendes Beispiel zu wählen, ein Stück wie Halbe's «Jugend», eine ernste künstlerische Arbeit, die auf jeder ernsten Bühne Berechtigung hat, und deren Aufführung am Berliner Residenztheater ein unvergleichliches Muster fein abgetönten Zusammenspieles bot, man denke sich die intimen Vorgänge in dem kleinen Zimmerchen des polnischen Pfarrhauses auf die große, aller intimen Stimmung bare Reformbühne verpflanzt — und man wird alsbald die völlige Unmöglichkeit eines solchen Versuches empfinden.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Vorliebe unserer jüngsten realistischen Dramatiker für Zimmerdekorationen durchaus keine zufällige sei. Es ist nicht nur die Natur der Stoffe, welche diese Dichter auf den Schauplatz des Zimmers verweist, es ist auch die Erkenntniß, daß sich bei einer Zimmerdekoration weit mehr eine dem Stil des Stückes entsprechende, peinlich realistische, der Wirklichkeit möglichst nahe kommende Nachahmung derselben erreichen lasse, als bei einer eine freie Gegend, einen Garten oder eine Landschaft darstellenden Dekoration. Bei einem Zimmer wird durch eine intime, bis in's Detail gehende Austattung in weit höherem Maße der Schein der Wirklichkeit hervorgerufen, als bei einer landschaftlichen Dekoration, wo schon der Bühnenboden, die gemalten Bäume, der gemalte Himmel, die Beleuchtung u. s. w. die künstliche, theatralische Nachahmung niemals vollkommen vergessen lassen. Die Realisten haben das zweifelsohne sehr richtige Gefühl, daß ihr in's Kleine gehender, oft völlig photographie-ähnlicher Realismus mit der mangelhaften, die Wirklichkeit stets nur andeutenden Nachahmung der Natur bei landschaftlichen Dekorationen in einen störenden Kontrast käme. Daher die beinahe ausschließliche Verwendung des Zimmers bei Dichtern wie Sudermann, Hauptmann, Halbe und vielen anderen. Würde sich schon ein störender Gegensatz ergeben zwischen dem künstlerischen Stil dieser Dichter und den landschaftlichen Dekorationen der alten Bühne, um wie viel störender müßte solcher Gegensatz werden, wollte man die Werke dieser Dramatiker auf eine Bühne verpflanzen, die in dem Maße stilisiert ist, in dem Maße aller kleinen Realitäten entbehrt, wie die Münchener neueingerichtete Bühne.

Jene utopischen Forderungen der Reformenthusiasten, welche für das gesammte Schauspiel die alte Bühne durch die neue verdrängen zu können glaubten, mußten sich bei näherer Prüfung sehr bald als hinfällig erweisen. Die Münchener Reformbühne eignet sich in der That nur zur Separatbühne für das Drama höheren Stils, in erster Linie für die Darstellung der Shakespeare'schen Werke. Wenn sich die Perfall'sche Bühne, gemäß ihrer Beschaffenheit, als ungeeignet erwies zur Schaffung eines intimen realistischen Zusammenspiels, so trug hierzu noch in besonderem Maße eine andere Neuerung bei: das halbkreisförmig in das Publikum vorgebaute Proscenium. Diese Einrichtung steht an sich in keinem nothwendigen Zusammenhang mit der Idee der Bühnenreform. Man könnte sich die letztere, mit dem System der Theilung des Bühnenraums in Vorder- und Mittelbühne durch den stabilen architektonischen Bau, in völlig gleicher

Weise, auch ohne das vorgebaute Proscenium, denken. Ein gewisser Zusammenhang besteht nur insofern, als auch die letztere Einrichtung in der Idee einigermaßen an die altenglische Bühnenform anzuknüpfen sucht. Das vorgebaute Proscenium erinnert insofern an das Shakespeare'sche Theater, als auch dies, zum Unterschied von der modernen Bühne, die dem Publikum nur von einer Seite einen Einblick in die Scene gewährt, in den Zuschauerraum selbst hineingebaut und von drei Seiten vom Publikum umgeben war. Derselbe Gedanke, der auch von Tieck und Immermann in ihren Reformplänen, den direkten Vorläufern der Münchener neuen Bühne¹⁾, wieder aufgenommen wurde, liegt, allerdings in wesentlich moderierter Form, dem vorgebauten Proscenium der neuen Bühneneinrichtung zu Grunde.

Dieser Theil der Neuerung entsprang dem Bedürfniß, die Kunst des Schauspielers, vor allem das gesprochene Wort, dem Gesicht und Ohr des Hörers näher zu bringen und jenem dadurch zu einer stärkeren und unmittelbareren Wirkung zu verhelfen. Was zu diesem Bedürfnisse Veranlassung gab, ist unschwer zu erkennen: die großen räumlichen Verhältnisse des Münchener Hoftheaters, die für rezitierendes Schauspiel in hohem Grade ungünstig sind. Aber statt die Wurzel des Uebels in dem Krebsschaden der großen Schauspielhäuser zu erkennen und sich zu erinnern, daß man gerade in München in dem danebenliegenden Residenztheater ein wahres Musterhaus für rezitierendes Schauspiel besaß, machte man das ganze System für das vorhandene Uebel verantwortlich und suchte Abhilfe durch eine Neuerung von höchst anfechtbarem Werthe.

Denn durch das vorgebaute Proscenium wird der Schauspieler geradezu dazu angeleitet, direkt zum Publikum zu spielen und zu sprechen, eine direkte Beziehung zum Publikum zu suchen. Er wird unterstützt in der unglückseligen Liebhaberei des Schauspielers, aus dem Rahmen des Ensembles herauszutreten, für sich allein zu spielen und bloß seine eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Das vorgebaute Proscenium ist in dieser Beziehung der schlimmste Feind des höchsten Ziels aller Schauspielkunst, eines intimen und diskreten Zusammenspiels. Die große Gefahr, die diese Einrichtung in sich birgt, vermag nicht, deren Vorheil, die größere Annäherung des Schauspielers an das Publikum, aufzuwiegen.

¹⁾ Vgl. E. Kilian, Tieck und Immermann als Vorläufer der Münchener Bühnenreform (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 219 u. 221).

Eine weitere Gefahr für die dauernde Lebensfähigkeit der neuen Bühneneinrichtung scheint mir darin zu liegen, daß man, anstatt an dem einmal gewählten Systeme mit Konsequenz und Energie festzuhalten, sich im Laufe der Zeit zu einer Reihe von Neuerungen und Änderungen verleiten ließ, die zu der ursprünglichen Grundidee der neuen Bühne in einem gewissen Widerspruch stehen. Gegen eine weiter schreitende Entwicklung der neuen Bühneneinrichtung wäre an sich gewiß nichts einzuwenden; nur durfte sie nicht mit Mitteln geschehen, die ein Grundprinzip der Bühnenreform zu zerstören drohten oder wenigstens sich in einen gewissen Widerspruch damit setzten.

Eine derartige Änderung war aber gleich zu Beginn die Einführung des sogenannten Laubrankenbogens. Derselbe wurde über den stabilen Palastbau herabgelassen in allen Scenen, wo der Prospekt der Mittelbühne landschaftlichen Charakter trug, und hatte den Zweck, den für die Gewöhnung unseres Auges störenden Gegensatz zwischen Dekoration von Vorderbühne und Mittelbühne zu beseitigen. Er war also eine Konzession an das, was man als den malerischen Standpunkt in der scenischen Kunst bezeichnen kann. Aber es war eine Konzession, durch die man den einmal eingenommenen prinzipiellen Standpunkt bis zu einem gewissen Grade aufgab. Ging man von dem an sich gewiß nicht schlechtweg zu verwerfenden Satze aus, daß die Andeutung der Scenerie durch den Prospekt der Mittelbühne dem Zuschauer zu genügen habe, daß die übrige ergänzende Arbeit der Phantasie des Letzteren überlassen werden müsse, so durfte man sich durch das Gezeter derer nicht beirren lassen, die sich nicht darüber beruhigen konnten, daß König Lear auf der Heide die wüthenden Elemente anrief, während sich in Wirklichkeit doch der Palastbau über seinem Haupte wölbte. Man hätte diesen Ausstellungen gegenüber — selbstverständlich immer vom Standpunkt der Bühnenreform gesprochen! — getrost darauf verweisen können, daß auch auf der alten Bühne König Lear in der Heidescene auf Holzdielen herumlaufe, statt, wie die Scenerie es erfordert, auf Sand und Heidegras, daß also auch hier die Phantasiethätigkeit des Zuschauers in starke Mitleidenschaft gezogen sei.

Durch die Einführung des Laubrankenbogens ist der systematische Grundgedanke der neuen Bühneneinrichtung auch insofern verwischt, als der architektonische Bau, dessen unveränderte Stabilität einen integrierenden Theil des neuen Systems bildet, durch jenen Bogen des öfteren verdeckt und dem Auge des Zuschauers entzogen wird.

Der stabile Palastbau, der **Mittelbühne** und **Vorderbühne** von einander scheidet, verleiht der letzteren den für das System unumgänglich nothwendigen neutralen Charakter und bewirkt dadurch, daß man sich je nach dem Prospekt der **Mittelbühne** bald diesen, bald jenen Schauplatz unter dem vorderen Theil der Bühne denken kann. Wird der Palastbau aber zeitweilig durch eine andere Dekoration verdeckt, so geht die Einheit des Systems damit verloren.

Auch insofern war die Einführung des Laubrankenbogens verfehlt, als dieselbe nothwendig andere Konsequenzen mit sich bringen mußte. War einmal das Prinzip zum Durchbruch gelangt, die Dekoration der Vorderbühne jeweils in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Prospekt der **Mittelbühne**, so mußte auch in Fällen, wo der letztere etwas anderes darstellte, als eine Landschaft oder einen Wald, der Palastbau durch einen entsprechenden Bogen gedeckt werden. Diesem Bedürfniß genügte die Direktion insoweit, als sie außer dem Laubrankenbogen meines Wissens noch einen Felsbogen einführte, für dem entsprechende Dekorationen der **Mittelbühne**. Allein das genügte nicht. Die natürliche Logik würde erfordern, daß auch, wenn der Prospekt der **Mittelbühne** eine Straße oder eine Bauernstube oder irgend ein Zimmer darstellt, das in einem anderen Stil als dem des Palastbaus gehalten ist, der letztere jeweils durch einen geeigneten Dekorationsbogen gedeckt wird. Das that die Direktion wohlweislich nicht, denn sie erkannte sehr richtig, daß durch eine solche Einrichtung einer der bedeutendsten Vortheile der vereinfachten Bühne wieder aufgehoben worden wäre. So beging man durch den Laubrankenbogen eine Inkonsiquenz gegen das System der neuen Bühne, blieb aber auf dem neueingeschlagenen Pfade auf halbem Wege stehn und machte sich dadurch auch hier wieder einer Inkonsiquenz schuldig.

Eine noch anfechtbarere Neuerung als die besprochene ist die bei der Vorstellung des «*Götz*» erstmal in's Leben getretene Einrichtung, daß für viele Scenen des Stückes auch vor dem stabilen architektonischen Bau ein vollkommener Prospekt herabgelassen wird. In diesen Fällen ist allerdings das Bühnenbild für das an die alte Bühneneinrichtung gewöhnte Auge in höherem Maße befriedigend. Vom Standpunkt der Bühnenreform aber begeht man wieder eine doppelte Inkonsiquenz, indem dadurch nicht nur der Palastbau, sondern auch die ganze **Mittelbühne**, und damit überhaupt das System der zweigetheilten Bühne dem Auge des Zuschauers entzogen und eine in hohem Grade störende Ungleichartigkeit der scenischen Bilder

hervorgerufen wird. Während man der neuen Bühneneinrichtung in ihrer ursprünglichen Form, wie sie bei der Aufführung des Lear zuerst in's Leben trat, Einheitlichkeit und Klarheit des Systems nachrühmen mußte, setzt sie sich nach ihrem gegenwärtigen Stande aus einer Reihe durchaus heterogener Elemente zusammen, die kein einheitliches und systematisches Ganzes darstellen, vielmehr durch ihre inneren Widersprüche ein entschiedenes ästhetisches Mißbehagen erregen.

Indeß trotz alledem: zweierlei hat die Münchener Bühnenreform gelehrt, was in hohem Grade werthvoll ist und fördernd auf das übrigè Theater wirken könnte. Das Eine ist, daß die neue Bühneneinrichtung in unwiderleglicher und überzeugendster Weise gezeigt hat, welch unschätzbarer Vortheil nicht nur die Vermeidung des Zwischenvorhangs und die Raschheit der Verwandlungen, sondern auch die möglichste Verkürzung der Aktpausen für die Wirkung der dramatischen Kunst gewährt. Das Zweite ist der unleugbar richtige Grundgedanke, auf dem das System der Bühnenreform sich aufbaut: der Gedanke, daß Alles im Theater auf einem stillschweigenden Kompromiß beruht, daß die scenische Kunst selbst bei der vollendetsten Technik niemals daran denken könne, ein vollkommenes Bild von Natur und Wirklichkeit zu geben, daß in allen Fällen von der Phantasie des Zuschauers die ergänzende Arbeit gefordert werden dürfe. Aus dieser Thatsache ergiebt sich die Mahnung an die Bühnen, in stetem Bewußtsein der Grenzen ihres Könnens sich der richtigen Maßhaltung in der scenischen und dekorativen Ausstattung zu befließigen.

In beiden Punkten wird an unsren Theatern theilweise unverantwortlich gesündigt. Eine wirksame Abhilfe kann nur beide Punkte zugleich in's Auge fassen: denn beide hängen auf das Innigste mit einander zusammen. Durch die übertriebene scenische Ausstattung ergiebt sich die Unmöglichkeit rascher, offener Verwandlungen und kurzer Aktpausen.

Es wäre der schönste Segen, den die Münchener Bühnenreform unserem Theaterleben bringen könnte, wenn sie dahin wirkte, daß ein heilsames Maßhalten in der äußereren Ausstattung Platz griffe, eine gewisse Reaktion innerhalb des bewährten Systems, daß vor allem in den klassischen Stücken, die häufige Verwandlungen erfordern, die Frage nach dem Maß der Ausstattung stets im Hinblick und mit Rücksicht auf die Möglichkeit rascher Verwandlungen beantwortet würde.

Ob die Münchener Reform nach dieser Seite irgend einen Einfluß auf das übrige Theaterleben geübt hat oder üben wird? -- Ich möchte es fast bezweifeln! Entscheidende Änderungen sind mir in dieser Beziehung bis jetzt noch nicht aufgefallen. — Nur in München selbst habe ich gelegentlich der Vorführung der Königsdramen im Sommer des Jahres 1894 die erfreuliche Wahrnehmung gemacht, daß man sich die Lehren der neuen Bühne auch auf der alten zu Nutze machte und überall da, wo Verwandlungen nöthig waren, eine ländliche Einfachheit der Ausstattung anstrebe. Eine ganze Reihe von Scenen wurde bei kurzer Bühne mit einfachem Prospekt und ohne alle Versatzstücke gespielt. Die Pausen waren — allerdings mit Anwendung des Zwischenvorhangs — in den meisten Fällen kurz. Das war entschieden lobenswerth und verdiente Nachahmung.

II.

Die neue Münchener Bühnen-Einrichtung hat, abgesehen von der durch sie hervorgerufenen scenischen Reform des Theaters, noch eine andere Bedeutung, die ich im Gegensatz zu jener ihre literarische Bedeutung nennen möchte. Auch von dieser Seite sind dem Unternehmen noch einige Worte zu schenken.

Als eine Haupterrungenschaft der neuen Bühne wurde die Möglichkeit gepriesen, auf ihr die klassischen Dramen, insbesondere die Stücke Shakespeare's, ohne irgend welche Änderung, wenn möglich auch ohne Kürzung, vor allem aber ohne Zuhilfenahme einer sog. Bearbeitung oder Bühneneinrichtung dem Publikum vorzuführen. Vermittelst der scenischen Einrichtung der Reformbühne, welche eine beliebige Zahl von Verwandlungen geräuschlos, ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion zu bewerkstelligen vermag, ist es in der That möglich, die verwandlungreichsten Stücke Shakespeare's, ohne Änderung und ohne die üblichen Zusammenlegungen, genau in der Scenenfolge des Originals vorzuführen. In Folge der bedeutenden Zeitersparniß, welche der Wegfall der Verwandlungspausen und die Abkürzung der Aktpausen gewährt, ist ferner die Möglichkeit gegeben, von den sonst mit Rücksicht auf die Zeitdauer der Vorstellung eingeführten Strichen Abstand zu nehmen und das betreffende Werk, wenn möglich, völlig ungekürzt auf die Bühne zu bringen.

Die Vortheile, welche die neue Bühne nach dieser Seite bietet, mußten in der That für einen intelligenten artistischen Leiter ver-

lockend sein. So gingen denn König Lear, die beiden Theile von Heinrich IV., Heinrich V., Was Ihr wollt, Macbeth, Wintermärchen und Romeo und Julie unverändert und, von Kleinigkeiten abgesehen, unverkürzt über die Münchener Bühne; Shakespeare wurde, wie man sich auszudrücken beliebte, «in seiner originalen Größe und Reinheit» dem Publikum vorgeführt.

Welche Stellung man auch einnehmen möchte in der Frage des Verhältnisses der Shakespeare'schen Dramen zur modernen Bühne: kein Einsichtiger konnte sich dem ernsten, einheitlichen, in seiner Art bedeutenden Eindruck entziehen, den die von der Bühnenübung so sehr abweichende, unveränderte Vorführung jener Shakespeare'schen Stücke in München hervorrief. Die Anerkennung für das Eigenartige und Verdienstvolle dieser Leistungen mußte sich steigern, wenn man sich in Erinnerung rief, in welcher Gestalt Shakespeare's Meisterwerke in dem gewöhnlichen Theaterschlendrian so häufig über die Scene gezerrt zu werden pflegen. Nur relativ selten ist die Einrichtung, welche die moderne Bühne alten Systems für Shakespeare's Stücke nothwendig macht, eine einheitliche, mit Sorgfalt und Pietät vollzogene Arbeit aus der Feder eines literarisch gebildeten und zugleich bühnenpraktisch geschulten Mannes. Weit häufiger ist der Fall, daß der Aufführung eine sog. Regiearbeit zu Grunde liegt, wenn möglich ein Buch, das der betreffende Regisseur von seinem Vorgänger im Amte, dieser wieder von einem Anderen, übernommen hat, und in das er nun seinerseits die ihm gut scheinenden Striche und Änderungen durch Korrekturen, Ueberkleben u. s. w. einträgt. Daß dabei sehr häufig die nöthige Sorgfalt, vor allem die für solche Arbeiten unentbehrliche künstlerische Einsicht und Bildung sich vermissen läßt, ist eine unerfreuliche, aber nicht wegzuleugnende Thatsache. Da werden oft verschiedene Uebersetzungen kritiklos in einander gemengt; da ist von einer gewissenhaften Textrevision, ebenso wie von einem einheitlichen prinzipiellen Standpunkt natürlicherweise nicht die Rede; da wird durchstrichen und wieder hergestellt, zusammengeklebt und wieder aufgerissen, gekleistert und geflickt, so daß die Lektüre eines solchen Regiebuches häufig Schwierigkeiten bereitet, die an das Entziffern eines Palimpsestes erinnern. Sehr oft ist auch der Darsteller der Hauptrolle bei solchen «Einrichtungen» betheiligt, oder es finden wenigstens seine separaten Wünsche von Seiten des «Einrichters» liebevolle Berücksichtigung. Wie Shakespeare vielfach fährt, wenn die ihn interpretierenden Künstler bei der Einrichtung seiner Stücke mithelfen, ist leicht zu errathen. Da

gilt als oberstes Prinzip, die eigene Rolle zur möglichsten Geltung zu bringen, gute Abgänge und Aktschlüsse herzustellen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig zusammengestrichen, einerlei, ob Zusammenhang und Dichtung darunter leiden oder nicht; von einer steten Beachtung und Berücksichtigung des künstlerischen Ganzen ist natürlicherweise keine Rede.

Wer die verballhornenden und entstellenden Einrichtungen vor Augen hat, in denen gerade Meisterwerke wie Lear, Hamlet, Romeo und Julie u. a. so vielfach über die Scene schreiten, der mußte allerdings ein Gefühl der Erlösung und aufrichtigen Dankbarkeit empfinden, wenn er die pietätvollen Shakespeare-Vorstellungen der neu eingerichteten Münchener Bühne genießen durfte. Hier trat das Shakespeare'sche Werk in seiner Ganzheit vor Auge und Ohr des Zuschauers, hier konnte dasselbe unverstümmelt und bewahrt vor entstellenden Strichen seine gewaltige Wirkung auf den Hörer erproben. Hier gelangten die sonst so schmerzlich vermißten Gloster-scenen im 4. Akte des Lear, der Sprung von der Doverklippe u. a. zu dem ihnen gebührenden Rechte; in Romeo und Julie vermißte man nicht, wie sonst beinahe überall, die dichterisch so bedeutsamen Auftritte an der Bahre der scheintodten Julia; in Macbeth kam der wundervolle scenische Bau des gewaltigen Dramas zur vollen Geltung. Dem Virtuosenhaften, dem bloß auf den Personenkultus Gerichteten, das so charakteristisch ist für die Durchschnitts-Aufführungen des deutschen Theaters, war hier zum großen Vortheil des Ganzen der Zutritt verwehrt; hier fiel nicht bei allen guten Abgängen des König Lear, unter Tilgung der nachfolgenden, oft sehr wichtigen Reden, der gutwillige Vorhang, um den von dem Darsteller erwarteten Applaus doch ja nicht abzuschwächen; hier brauchte Malcolm im 4. Akte des Macbeth nicht auf seine wundervollen Schlußworte zu verzichten, um seinem Kollegen Macduff nicht den dankbaren Aktschluß zu verderben. Mit einem Worte: alles Streben war darauf gerichtet, das Shakespeare'sche Werk in seiner künstlerischen Gesamtheit, in seinem ganzen dichterischen und dramatischen Gehalt zu Gehör zu bringen; jede schwächliche Rücksichtnahme auf die Selbstsucht und Eitelkeit des Darstellers, der nur die Wirkung der eigenen Rolle zu bedenken pflegt, hatte zu verstummen und sich bedingungslos dem höheren Gesammtwillen zu beugen. Das war in höchstem Grade verdienstvoll und bedeutet ein unverwelkliches Blatt in der Geschichte der Münchener Bühnenreform.

Trotzdem muß auch diese Medaille von der Kehrseite betrachtet

werden. Die Frage, ob Shakespeare's Drama zu höchstmöglicher Wirkung auf der modernen Bühne gelange durch eine völlig unveränderte und unverkürzte Wiedergabe des Originale, ob durch eine Anpassung an die moderne Bühne und gewisse dem entsprechende scenische Änderungen, steht im innigsten Zusammenhang mit der anderen Frage, ob in Shakespeare's äußerer scenischer Technik ein Vorzug oder eine Schwäche seiner Kunst zu erkennen sei. Diese Frage hat im Laufe der letzten Jahre, gerade im Anschluß an die Münchener Bühnenreform, mannigfache Diskussionen hervorgerufen. Sie hat direkt entgegengesetzte Beantwortungen gefunden durch Rudolph Genée und Wilhelm Oechelhäuser. Schon an anderer Stelle¹⁾ habe ich mich unbedingt der Ansicht des Letzteren angeschlossen, die dahin geht, daß die scenische Technik der Shakespeare'schen Dramen stets vom historischen Gesichtspunkte beurtheilt werden müsse; daß sie ihre Erklärung finde in dem primitiven scenischen Gerüste, das dem Dichter jener Zeit zur Verfügung stand und ihm jene sorglose Art der Scenenführung gestattete; daß diese Art der Technik aber, eben weil sie nur in äußeren Bedingungen wurzelt, nicht als das Wesentliche der Shakespeare'schen Kunst, sondern nur als eine Aeußerlichkeit, nur als eine Unvollkommenheit dieser Kunst zu betrachten sei. Ungeachtet der unerreichten Größe Shakespeare's als Dramatiker hat seine äußere scenische Technik vielfach mehr epischen als dramatischen Charakter.

Die Häufung kleiner Scenen und die Gepflogenheit, die Handlung des öfteren zu durchbrechen durch kurze Zwischenscenen, die vielleicht einer anderen Personengruppe angehören, ist an sich durchaus nicht dazu angethan, die eigentlich dramatische Wirkung zu steigern. Für die letztere ist es jedenfalls wesentlich günstiger, wenn das innerlich Zusammengehörige auch äußerlich zu größeren scenischen Gebilden zusammengefaßt wird. Nun ist allerdings nicht zu leugnen, daß die Reihenfolge der Scenen, wie sie uns in Shakespeare's Dramen entgegentritt, vielfach von eigenartigem Reize ist und, sei es durch die Kontraste, sei es durch andere Faktoren, ausgesprochene dichterische Schönheiten und Feinheiten birgt, die durch eine Zusammenlegung der Scenen, wie sie die Bühnenbearbeitung häufig mit sich bringt, unter Umständen stark beeinträchtigt werden. Was hierbei indessen rein dichterisch verloren geht, wird durch das, was der dramatischen Wirkung zu Gute kommt, reichlich wieder aufgewogen.

¹⁾ Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXVIII, S. 90—111.

Jedenfalls setzt die klare Erkenntniß der scenischen Eigenthümlichkeiten der Shakespeare'schen Kunst das moderne Theater in den Stand, die Stücke Shakespeare's äußerlich den Verhältnissen ihrer Bühne und den Bedingungen ihrer verfeinerten und vorgeschriftenen Technik anzupassen. Eine derartige Anpassung bedingt an sich durchaus keine Herabminderung des dichterischen und dramatischen Werthes des betreffenden Stükkes; vielmehr kann sie demselben unter Umständen, unterstützt durch die Errungenschaften der modernen scenischen Ausstattung, zu einer wesentlich bedeutenderen und tieferen theatralischen Wirkung verhelfen.

Nur muß die Bearbeitung sich selbstverständlich stets innerhalb derjenigen Grenzen bewegen, die ihr vom Standpunkt unserer heutigen Shakespeare-Kenntniß gezogen sind; sie darf nie versuchen, wie es noch Dingelstedt so vielfach gethan hat, selbstständig in die Domäne des Dichters einzugreifen, sondern muß sich damit begnügen, in diskreter Weise nur das zu ändern, was durch die Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Bühne zu einer solchen Aenderung Anlaß giebt.

Wenn deshalb die Münchener Bühnenreform prinzipiell in jeder Bühnenbearbeitung Shakespeare's eine Verketzerung des Dichters zu erblicken geneigt war, so hieß das eben wiederum, das Kind mit dem Bade ausgießen, indem sie wegen zahlreicher ungenügender und entstellender Einrichtungen das Prinzip der Einrichtung selbst zum Gegenstande ihres Angriffs machte.

Auch der Grundsatz, von aller und jeder Kürzung bei Aufführung der Shakespeare'schen Dramen abzusehen, zeugt von einer mißverstandenen und verkehrten Pietät gegen die Werke des Briten, und ist nur zu verstehn als eine wohlgemeinte, aber weit über das Ziel hinausschießende Reaktion gegen das rohe und sinnlose Wüthen des Rothstiftes, wie es vielfach an unsren Bühnen gang und gäbe ist. So sehr das eine Extrem Mißbilligung verdient, so wenig kann das andere — das Bestreben, Shakespeare mit Haut und Haar einem modernen Publikum vorzusetzen — heutzutage ernsthafte Vertheidigung finden. Es ist zu selbstverständlich, daß sinngemäße Kürzung bei den Werken eines Dichters, der vor drei Jahrhunderten für ein anderes Publikum, für eine andere Nation, für einen anderen Zeitgeschmack geschrieben hat, nicht nur erlaubt, sondern direkt geboten ist, als daß es darüber vieler Worte bedürfte. Nur für ein Kollegium von Shakespeare-Gelehrten, niemals aber für ein allgemeines Publikum, könnte die ungekürzte Aufführung seiner Dramen befürwortet werden.

Wenn im zweiten Theile von König Heinrich IV., wie es in München geschah, sämmtliche Scenen des 4. Aktes, welche die Niederwerfung der Rebellion durch den Prinzen Johann behandeln, ungekürzt, in der breiten Ausführung des Originals, über unsere Bühne gehen, so kann man unmöglich von einem deutschen Publikum verlangen, daß es für die an sich schon heiklen Vorgänge dieser Staatsaktion ein lebhaftes Interesse gewinne. Und wenn in der Schlußscene von Romeo und Julie, nachdem die Katastrophe sich vollzogen hat, Bruder Lorenzo noch einmal den ganzen Inhalt der Tragödie erzählender Weise rekapituliert, zu keinem andern Zwecke, als damit der Prinz den Sachverhalt erfahre (eine technische Ungeschicklichkeit des Werkes), so wird eben bei einem modernen Publikum, das an eine andere Technik des Dramas gewohnt ist, im Allgemeinen die Geduld nicht zu finden sein, dem Berichte, trotz aller seiner dichterischen Schönheiten, mit der ihm gebührenden Andacht zu lauschen. In diesen und in vielen andern Fällen wird dem Dichter durch sinngemäße und zweckentsprechende Kürzung, vom Standpunkt der heutigen Bühnenaufführung, ein Dienst erwiesen, der nur von rigoroser Einseitigkeit oder Prinzipienreiterei geleugnet werden kann.

Der Grundsatz, an Stelle der üblichen Bearbeitungen auf das unveränderte Original zurückzugreifen, wurde im Verlaufe der weiteren Entwicklung der Reformbühne von Shakespeare auch auf die einschlägigen Stücke der deutschen Klassiker übertragen. Der Blick fiel naturgemäß in erster Linie auf «Götz von Berlichingen». Bot doch die neue Bühne hier die verlockende Möglichkeit, an Stelle der heute noch auf den meisten Bühnen üblichen Theaterbearbeitung von 1804, dem echten Original-Götz von 1773 zu seinem, ihm seit den Zeiten Schröder's und Schreyvogel's versagten Rechte zu verhelfen! Was ihn der modernen Bühne alten Systems zu verschließen scheint, der unablässige Scenenwechsel, vermochte der neueingerichteten Bühne nicht die mindesten Schwierigkeiten zu bereiten. Allerdings legte Perfall seiner Bearbeitung des Stücks für die neue Bühne nicht ausschließlich den Text von 1773 zu Grunde, versuchte vielmehr eine Amalgamierung des letzteren mit der Ausgabe von 1804, unter Benutzung von Einzelheiten aus dem ersten Entwurf von 1771. Konnte man über viele einzelne Punkte dieser Bearbeitung verschiedener Ansicht sein, konnte man im Allgemeinen namentlich einen noch engeren Anschluß an den Text von 1773 wünschen: jedenfalls war die Perfall'sche Aufführung des «Götz von Berlichingen» auf der neuen Bühne eine bedeutende und hochverdienstvolle künstlerische

That, die ernste Antheilnahme von Seiten aller Einsichtsvollen verdiente. Wurde hier doch weit energischer, als es in Dingelstedt's Bearbeitung geschehen war, der Versuch gemacht, mit der Bühnentradition zu brechen, und an Stelle des verblaßten Theater-Götz von 1804, wenigstens für wesentliche Theile des Stückes, wieder den alten Original-Götz in seine Rechte zu setzen.

Gegenüber so erfreulichen und verdienstlichen Thaten, wie es die Aufführung des «Götz» und manche Shakespeare-Aufführung gewesen ist, bleibt es höchst befremdlich, daß das Prinzip, von Benutzung einer sogenannten Bühnenbearbeitung Abstand zu nehmen und statt dessen jeweils das Original möglichst treu wiederzugeben, zu keiner strengen Durchführung bei den Vorstellungen der neueingerichteten Bühne gelangte. Bekannte man sich einmal zu diesem allerdings ja anfechtbaren, aber immerhin ernsten und achtunggebietenden Prinzip, so mußte man ihm unter allen Umständen rücksichtslose und ausnahmslose Durchführung angedeihen lassen. Aber auch hier machte man sich, ähnlich wie bei den scenisch-technischen Fragen, einer schwächlichen und verwerflichen Inkonsequenz schuldig, die das Ansehen des Unternehmens nothwendig schädigen mußte, weil sie die Einheitlichkeit und zielbewußte Klarheit seiner Tendenzen in verdächtigem Lichte erscheinen ließ.

Während man die meisten der auf der neuen Bühne zur Aufführung gelangten Shakespeare-Stücke unverändert und genau nach dem Originale spielte, ließ man die Lustspiele Viel Lärm um Nichts und Der Widerspenstigen Zähmung in den veralteten Bühnenbearbeitungen von Holtei und Deinhardstein in Scene gehen. Woher diese Inkonsequenz? — Sie erscheint um so schroffer und auffallender, als es sich hier um Bearbeitungen handelte, die sich durch ihren zweifellosen Unwerth vom heutigen Standpunkt von selbst einer ernsten Beurtheilung entziehen. Wenn man die Pietät gegen das unveränderte Wort des Dichters zum obersten Grundsatz erhob, wie konnte man da eine Bearbeitung zulassen, die mit dem Texte so willkürlich verfährt, wie Holtei in Viel Lärm um Nichts? die keinen Anstand nimmt, in Holzapfels charakteristische Reden platte Späße Holtei'scher Erfindung einzufügen, und dem Stück eine längere Schlußrede Beatricens anzuflicken, die so hausbacken und gewöhnlich ist, daß sie selbst dem ungeübten Blick ihren dem Geiste Shakespeare'scher Poesie schnurstracks widerstreitenden Charakter verräth? Und wie konnte man gar die Widerspenstige in einer Bearbeitung vorführen, von deren Text ungefähr drei Viertel

auf Rechnung des Bearbeiters und ein Viertel auf Rechnung des armen Dichters zu setzen ist? Einer Bearbeitung, die zur Schande des deutschen Theaters allerdings noch immer auf den meisten Bühnen herrschend ist, die in ihrem Unwerth aber längst von allen Sachverständigen erkannt und gebrandmarkt wurde?

Auf diese Fragen würde die damalige oberste Leitung der Münchener Bühnenreform vergebens eine befriedigende Antwort zu geben suchen. Auch darauf wohl schwerlich, warum man den Grundsatz, wo irgend thunlich, die Originaldichtung pietätvoll in ihre Rechte zu setzen, nicht auch bei der Aufführung des «Käthchen von Heilbronn» in Anwendung brachte? Weshalb machte man die unleugbaren und großen Vortheile der neuen Bühne nicht der würdigen Aufgabe nutzbar, Kleist's romantisches Ritterschauspiel getreu nach dem Wortlaute des Originale dem Publikum vorzuführen? Wenn man aber doch einmal zu einer Bearbeitung seine Zuflucht nahm, weshalb zu einem so anfechtbaren Elaborate wie der «Neugestaltung» des Stückes durch Dr. Karl Siegen? ¹⁾)

Alle diese Fragen drängen sich unwillkürlich auf, wenn man nach dem einheitlich und folgerichtig durchgeföhrten Grundgedanken sucht, der für eine derartige Reformbewegung unentbehrlich ist.

Wohl pflegen diejenigen, die dem neuen Systeme mit rückhaltloser Bewunderung gegenüberstehen, über die mannigfachen Inkonsistenzen hinwegzusehen, die der Bühnenreform sowohl nach der scenisch-technischen, wie nach der literarischen Seite des Unternehmens anhaften. In der Begeisterung für die neue Bühnen-Einrichtung ließen sich einzelne Wortführer der Reform sogar zu der kühnen Hoffnung hinreißen, daß durch die Segnungen derselben ein Aufschwung unserer dramatischen Dichtung zu erwarten stehe.

Der Dramatiker — so kalkulierte man — werde durch die scenischen Vortheile der Reformbühne von dem lästigen Zwange befreit werden, den ihm das System der alten Bühne in technischer

¹⁾) Daß die Siegen'sche Bearbeitung an einer Unmenge von Bühnen gegeben und dabei von der Tagespresse zum großen Theil mit Lob überschüttet wird, beweist nichts für den Werth dieser Bearbeitung, sondern nur für die Macht der Mode und den gedankenlosen Schlendrian, mit dem am Theater leider so vielfach gearbeitet zu werden pflegt. Es wäre kaum nöthig, diese Thatsache hier in Erinnerung zu bringen, wenn nicht durch eine fortwährende Reklame dem nicht-fachmännischen Publikum Sand in die Augen gestreut würde betreffs dieser «Neugestaltung» des «Käthchen von Heilbronn» und ihres Werthes.

Beziehung auferlege. Der Dramatiker der neuen Zeit brauche nicht mehr zurückzuschrecken vor häufigem Scenenwechsel, er werde in der glücklichen Lage sein, unbekümmert um die Schulregeln einer überlebten Dramaturgie, in kühnem Fluge seiner waltenden Phantasie zu folgen und verlangen dürfen, daß auch die Phantasie des Hörers sich willig bald da, bald dorthin von ihm leiten lasse.

Es wäre zu Nutz und Frommen unserer Literatur nicht zu wünschen, daß diese Theorien eine praktische Realisierung erfahren. Ist es schon verfehlt, einen eventuellen Aufschwung der dramatischen Literatur von einer Aeußerlichkeit, der Frage der größeren oder geringeren Einheit des Ortes, abhängig zu machen, so liegt überdies in solchen Theorien die Verkennung einer großen Gefahr, welche die neue Bühne nach dieser Seite in sich birgt. Würde dieselbe dahin einen Einfluß auf die dramatische Literatur gewinnen, daß die Dichter sich in Behandlung der Ortsfrage einer zwanglosen Willkür ergäben, so würde aus dieser Freiheit sicher kein Segen für unsere dramatische Produktion ersprießen. Denn der Zwang, den die moderne Bühne hinsichtlich einer möglichsten Konzentrierung der Vorgänge auf einheitliche Schauplätze dem Dramatiker auferlegt, ist im Großen und Ganzen ein heilsamer Zwang, weil er hierdurch auch bezüglich Konzentrierung der Handlung, des wichtigsten Erfordernisses eines dramatischen Kunstwerkes, einen gewissen Druck auf den Dichter auszuüben geeignet ist.

Die Frage nach dem eventuellen Einfluß der neueingerichteten Bühne auf die dramatische Literatur der Gegenwart ist insofern eine müßige, als sie sich auf die stillschweigende Voraussetzung einer Verallgemeinerung der neuen Bühne, einer Verwendung derselben für das gesamme Schauspielrepertoire stützt. Eine solche Verallgemeinerung ist aber nach der Natur der Reformbühne undenkbar. Ihr ganzer bisheriger Entwicklungsgang scheint vielmehr darauf zu deuten, daß, falls ihr überhaupt ein dauerndes Bestehen beschieden ist, wir in ihr doch stets nur eine Separatbühne für die Dramen Shakespeare's und einige wenige Werke der übrigen klassischen Literatur besitzen werden.

Mit dem Scheiden Perfall's aus der leitenden Stelle am Münchener Hoftheater schien die von ihm in's Leben gerufene Bühneneinrichtung zunächst dem Untergange anheimzufallen. Sie ruhte unter dem Nachfolger Perfall's zwei volle Jahre, bis sie im Januar des Jahres 1895 unter dem offiziellen Namen der «Shakespeare-Bühne» von Neuem

in's Leben trat. Außerhalb Münchens hat die neue Bühneneinrichtung bis jetzt nur vereinzelte Nachahmung gefunden.¹⁾

Wie die weiteren Geschicke der Münchener «Shakespeare-Bühne» sich gestalten werden — wer vermag es zu sagen? Ob sie, würdig ihres Namens, der Aufführung sämmtlicher Shakespeare'scher Dramen, als ihrer rechtmäßigen, ihr zustehenden Domäne, sich bemächtigen wird, ob es ihr vergönnt ist, den Kreis ihrer Wirksamkeit auch über die Werke des Briten hinaus zu erweitern und außerhalb Münchens vielseitigere und nachhaltigere Nachahmung in's Leben zu rufen, als es bis dahin geschehen ist: das sind Fragen, die erst die Zukunft entscheiden wird.

Wie diese Entscheidung auch ausfallen möge, Eines kann dadurch nicht berührt werden: das ist der Werth und die Bedeutung, welche das Münchener Unternehmen in sich selber trägt. Die Münchener Shakespeare-Bühne ist — man mag ihr als Anhänger oder Gegner gegenüberstehen — ein ernstes und würdiges künstlerisches Unternehmen; sie arbeitet mit Intelligenz und idealem Wollen, das sie thurmhoch erhebt über die gedankenlose, spekulationswütige, Geist und Herz niederdrückende Routine, wie sie uns sonst als unvermeidliche Begleiterin des Thespiskarrens begegnet. Perfall's Bühnenreform birgt neben Verkehrtem ohne Zweifel viele edle und tüchtige Keime, die es wohl verdienten, sich auf dem dünnen Boden unseres Theaterlebens zur Blüthe zu entfalten. Und hätte die neue Bühne auch nur das eine Verdienst, werthvollste Anregung und Belehrung in das Theaterreiben der Gegenwart gebracht zu haben, durch die zahlreichen Diskussionen und Streitschriften, die sie hervorrief, die Klärung einer Reihe der wichtigsten und bedeutendsten dramaturgischen Fragen gefördert zu haben: schon dies eine Verdienst müßte genügen, um der Münchener Shakespeare-Bühne, auch wenn ihr keine Dauer in der Zukunft beschieden wäre, in den Herzen aller Ernstgesintnten und in den Annalen der Theatergeschichte, nicht zum mindesten aber bei der Deutschen Shakespeare-Gemeinde, ein ehrendes Andenken zu sichern.

¹⁾ Diese Nachahmung beschränkt sich meines Wissens auf vier Fälle: auf eine Aufführung des «Götz von Berlichingen» am Deutschen Landestheater in Prag, auf eine solche von «König Ottokar's Glück und Ende» am Deutschen Volkstheater in Wien, neuerdings auf eine Aufführung des «Götz von Berlichingen» am Schiller-Theater in Berlin und auf eine Vorstellung des König Lear am Stadttheater in Breslau. Vgl. über die letztere die interessanten Aufsätze von M. Koch und A. v. Mensi in der Schlesischen Zeitung Nr. 646 und 835.

The Petty Constable: His Duties and Difficulties in Shakspere's Day.

By
Grace Latham.

A Nightwatch Constable.
(Love's Labour's Lost Act III, Sc. 1.)

Fully to appreciate Shakspere's excellence as a play-wright, especially in comedy, to realise the lightness of his touch, the keenness of his satire, we must be able to create for ourselves pictures of his times.

Many a passage in his works which now seems pointless, once roused the house to laughter and applause, and often the very marrow of a scene lies in the holding up to ridicule of some well-known abuse. For example, the Elbow — scenes in Measure for Measure, the watch — scenes in Much Ado about Nothing, with a host of scattered allusions in other plays, especially in the two parts of Henry IV, are directed against those inefficient guardians of the public peace, the petty constables.

To us Dogberry with his "nice derangement of epitaphs" is only the literary forerunner of Sheridan's immortal Mrs. Malaprop, treated with a broader, stronger, and more realistic touch; in reality his mistakes contain hidden shafts of satire, to which the authorities could scarcely take exception without acknowledging their truth; but to perceive and to enjoy them, we must know, not merely the duties and failings of these persecuted officials, but the state of the towns in which they worked, and of the population they were supposed to protect and discipline.

The notes to the important editions of Shakspere's plays help us to a certain extent, but of necessity in too fragmentary a fashion to be of much use. It is more profitable, if more laborious,

to study the times in which he wrote for ourselves, and we are mightily assisted in doing so by the cheap modern reprints of rare 16th century books, and by the publications of the Historical Manuscripts Commission, which place within easy reach what the wealthy scholar of a century ago could scarcely obtain.

As we read we seem to see old London: beautiful black and white timber houses, with peaked roofs, carved ornamental fronts, massive doors, and upper stories, whose lattice windows, then a comparatively modern refinement, projected over narrow streets strewn with piles of filth and refuse, inviting the too frequent pestilence. For an example we may quote an ordinance from the *Hereford MSS.*, A. D. 1554—5, directing that no man shall “cast out dung, nother mullock, neyther cley at his door”, that no swine or ducks shall be allowed to go loose in the streets, that all persons shall clean the space opposite their own houses, and even as late as A. D. 1665 we find the same abuses provided against.

But evil odours notwithstanding, the housewives sat at their doors, taking the air, chattering with their acquaintances, and watching the passers-by; the player in his silken cloak, an evidence of prosperity which excited the ire of the Puritan dames, the grave divine, perhaps their minister; the bold prentice and his master; the merchant in his old-fashioned long gown; my lord in velvet and embroidery, padded breeches, large ruff, a love-lock, and a jewel in his ear; such a person as the puzzled watch in *Much Ado about Nothing* imagined Conrade and Borachio were speaking of, when they “heard them talk of one Deformed; they say he wears a key in his ear, and a lock hanging by it” (Act V, S. 1.) “A goes up and down like a gentleman; I remember his name . . . I know him, a wears a lock” (Act III, S. 3). Then might come the court physician in his cloak, followed by his man with a rapier at his side, just as Shakspere shows them to us, in *Dr. Caius and Jack Rugby of the Merry Wives of Windsor*, and after them perhaps the young man of fashion, scented “like Bucklersbury in simple-time” (*Merry Wives* Act III, S. 3), holding “a pounct box, which ever and anon he gave his nose, and took’t away again” (1 Hen. IV. Act I, S. 3.); then a party of young gentlemen of the Inns of Court, such as we get glimpses of in the reminiscences of Shallow, J. P., (2 Hen. IV.) intent on making a row, and “lacerating and prostrating” some worthy citizen’s windows. See *Middlesex Sessions Rolls*, edited by J. Cordy Jeoffreson.

Life and property were most insecure under Elizabeth. The Mid-

Middlesex Sessions Rolls from which we have just quoted, contain repeated examples of illdoers, who forcibly entered and took possession of field, barn or even dwelling house, to the exclusion of the lawful owner, keeping him out of it for a considerable time, so that, although the shutting of Antipholus of Ephesus out of his own house (*Comedy of Errors*) was borrowed from Plautus, it could not have seemed a very farfetched proceeding to an Elizabethan audience; and locking the house-door while the family was at dinner, must have been a necessary precaution (*Comedy of Errors*) when the citizens kept much of their wealth at home, in the form of plate, jewels, "numbered money", and linen then hand-made, and so valuable as, cumbersome tho' it be, to be considered a prize by the numerous burglars.

In the *Middlesex Sessions Rolls*, page 40, for instance, we find that on the 1. May, 3. Elizabeth, at Shoreditch,

John Tonge, yoman, stole from Giles Allen, gentleman . . . 3 diaper table cloths, worth 20/; 3 towels, 3/4, 1 cupp borde cloth, 2/; 6 table napkins, 3/; 11 shirts, L 3, 13, 4; 1 pillow bere, 16 pence; 6 kercheves, L 1, 6, 8; 1 pair of sleeves, six shillings and eight pence, 5 coverlets 25/.

Compare with this Autolycus' statement:

My traffic is sheets; when the kite builds look to lesser linen — when, that is, the warmer, more sunny days set housewives bleaching their summer smocks in the field, and Autolycus free to leave the shelter of the towns and wander up and down the country, lying out "in the hay" all night. (*Winter's Tale* Act IV, S. 3.)

When Antipholus of Ephesus is arrested for debt in the *Comedy of Errors*, he sends not to his banker, or man of business, but to his wife for the money, out of a desk "that's cover'd o'er with Turkish tapestry" (Act IV, S. 1); and Jessica could help herself to a rich dowery from the money and jewels stored in her father's house. (*Merchant of Venice* Act II, S. 6 and 8; Act III, S. 1.) No wonder Shylock was anxious to

See to my house left in the fearful guard
Of an unthrifty knave.

(Act I, S. 3.)

or that he bade his daughter

Look to my house; — I am right loath to go:
There is some ill a brewing toward my rest,

For I did dream of money bags to night

Lock up my doors

Perhaps I will return immediately:

Do as I bid you; shut doors after you;

Fast bind, fast find;

A proverb never stale in thrifty mind.

(Act II, S. 5.)

These are the precautions of common sense, even tho' taken by an avaricious man. The house of the celebrated Sir Walter Raleigh was twice robbed, once by one Hugh Pewe, of valuable jewels, and again by a gang of three men, of embroidered linen and a tablecloth, while some months later the same gang broke into the houses of Sir John Stanhope, and of the great statesman, Lord Burleigh, and stole cushions, curtains and carpets.

Shop-lifting was even more common than now; "the cut purse of quick hand" (Hen. V. Act V, S. 2) stripped the pouch from the citizen's side as he walked along the street, the cloak from his shoulders, the wrought falling band with its tag of gold from his wife's neck (See *Midd. Sess. Rolls*). In the roads around town highway robbery was frequent; the merchant was relieved of horse, purse and clothes; the curate, of the holy vessels he had come up to London to buy; so that men rode together for company and protection. (1 Hen. IV. Act I, S. 2. Act II, S. 1 and 2. — *Midd. Sess. Rolls*.)

The lawlessness was so great, and the streets so insecure that men went armed, and this again led to a fearful amount of crime; a dispute, a drunken squabble — and out come knives and swords. Duels were common; a peaceable citizen might be set upon, and have to fight for his life; and if he killed his man, he had then to prove that he had not been the aggressor and had done his utmost to avoid a fray, retreating till stopped by the wall or the water's edge; failing to do this, he was hung without mercy. This state of things is faithfully reflected by Shakspere, as in the everlasting quarrels between Pistol, and his yokefellows (Hen. IV and Hen. V. — Twelfth Night, etc.). Besides all this there was much rowdy larking, and lawlessness, and it is easy to understand the difficulty there was in keeping so turbulent a population in check, especially as the darkness of the streets favoured an enormous amount of ill behaviour, making the chances of escape so many, that even the ferocious laws of the time could not act as deterrents.

Sometimes a municipality tried to light their town; in the year 1575 the Mayor and Jurats of Rye, one of the Cinque Ports, then situated on the sea coast, and an important harbour for English and foreign vessels, ordered:

That the constables in every ward shall each night go thro their wards to see lanthorn and candle hung out by such as are of ability to maintain the same, and the Mayor and Jurats in their several wards to

see the same executed, and those that make default, to send some one person of the house to ward, there to remain until it be the pleasure of the Mayor to release him.

Evidently there was much difficulty in getting this public duty performed, and it was feared that the constables might forget to observe its omission. The old cathedral city of Hereford passed even a more stringent edict in 1554, particularising that

all who have been Mayors, or who are of the Common Council, and all innholders, vintners, tallow chandlers, and candle sellers shall from the vigil of All Saints (31. October) to the feast of the Purification (2. February) have and maintain every night, except the nights the moon doth shine, a lanthorn and a candle, burning at their doors, the candles to be lighted at 6 o'clock, and to be burning until eight.

Apparently it was neither safe nor usual to be out later than this, and no man was allowed to walk in the streets after nine o'clock at night, except he were of good name and fame, and had light with him. We may compare with this 1 Hen. IV. Act III, S. 3, where Falstaff, reproaching Bardolph for his red nose, says,

Thou hast saved me a thousand marks in links and torches, walking with thee in the night between tavern and tavern: but the sack that thou hast drunk me, would have bought me lights as good cheap, at the dearest chandler's in Europe.

Little could have been effected by these ancient methods of lighting, beyond a very partial illumination of the better-to-do quarters of the towns, leaving plenty of dark corners for evildoers to lurk in, and even a thoroughly efficient constabulary would have found it a hard task to preserve order. The constable of the vill, or petty constable of Elizabeth's time was, however, a very different person from his direct official descendent, the blue coated policeman of to-day. He takes up his work as a profession, remaining in it for perhaps twenty years, or more; he is trained to act alone or as one of a body, is officered and organised, respects himself and his calling, well knowing that he is supported by public opinion, and looks forward to a pension at the end of his services.

The petty constable was elected for a year only, so that he could gain no experience worth having. In the country he was chosen by the freemen of the tithing or twelfth division of the hundred at a court leet; in Warwickshire only every third borough had a constable, hence his name there was thirdborough or tharborough. (See *Eirenarcha, or of the Office of the Justices of Peace*, by Lambard, edition A. D. 1610.) In Shakspere's earliest play, written

when he was fresh from Stratford life, Love's Labour's Lost, he introduces honest, thickheaded Dull, "his grace's tharborough". Act I, S. 1. Also in the Taming of the Shrew, Induction S. 1, when the drunken Sly will not pay for the glasses he has "burst", he is threatened:

Hostess. I know my remedy, I must go fetch the third borough.

Sly. Third, fourth or fifth borough; I'll answer him by law: I'll not budge an inch, boy; let him come, and kindly.

In London the city was divided into 26 wards, and these again into precincts, the inhabitants of each nominating their constable on St. Thomas' Day. An innkeeper could not be constable, probably because he had too great a temptation to connive at certain forms of wrong doing; barbers, butchers, fellows and members of the College of Physicians, and some other classes were also exempted; but knights and gentlemen, physicians not belonging to the college, tradespeople, merchants, and all other respectable, well-to-do folk of the division were eligible. (See *Law Dictionary*, by Giles Jacob.). The office was dangerous and disagreeable, and it was by no means easy to get those chosen to serve, proceedings being often taken against them in consequence.

"For as much", runs a Sessions of the Peace order, issued by the Middlesex magistrates in the second year of King James I,

that William Goodall, constable of St. Martin's in the Fields hath made complaint that divers knights and gentlemen, being inhabitants there, do refuse to watch and ward according to the law. It is therefore ordered by the Court that the constables and officers of the place aforesaid shall upon sight hereof repair to the houses of the knights and other gentlemen, requiring them by virtue hereof to watch and ward as they ought to do, or to return their answer to the justice next adjoining. (*Midd. S. Rolls.*)

In the *Hereford MSS.*, A. D. 1535—7, there is a writ, stamped with the King's signet and dated: At oure Manour of Rychemount, the XX. day of May, ordering

that the watch be duly kept from nine o' clock at night, until five in the morning until Michaelmas next, and that one of the watch at least shall be a householder of the honestest and best sort.

Which alone shows the extreme difficulty there was in getting the watch kept. Compare with this what is said below as to the necessary "fitness" of a constable.

It was, however, possible for a constable who was sick, or who did not wish to serve, to nominate a deputy, for whom he was re-

sponsible until he was sworn in, and it seems to have been a common, but somewhat irregular practice. Shakspere alludes to it in *Measure for Measure* Act II, S. 1.

Escalus. Come hither, Master Constable. How long have you been in this place of constable.

Elbow. Seven year and a half, Sir.¹⁾

Escalus. I thought by your readiness in the office you had contynned in it some time. You say seven years together?

Elbow. And a half, Sir.

Escalus. Alas! it hath been great pains to you! They do you wrong to put you so oft upon't. Are there not men in your ward sufficient to serve it?

Elbow. Faith, sir, few of any wit in such matters: as they are chosen they are glad to choose me for them; I do it for some piece of money, and go through with all.

Escalus. Look you bring me in the names of some six or seven, the most sufficient of your parish.

Elbow. To your worship's house, Sir?

Escalus. To my house. Fare you well. [*Exit Elbow.*]

The »sufficient« twice used in this quotation does not mean enough, but competent; Escalus is inquiring if Elbow's parish contains men legally fitted to be constables. We find in the *Law Dictionary* of Giles Jacob, edition 1797:

Common law requires each constable to be »fit«, i. e. to have honesty, knowledge and ability as well in estate as in body, and not to neglect his duty through impotence or poverty. He must be an inhabitant of his parish.

Elbow, like many another, was not "fit".

Dogberry is angrily protesting his "fitness", after Conrade has called him an ass, when he says:

I am a wise fellow; and, which is more, an officer; and, which is more, a householder; and, which is more, as pretty a piece of flesh as any in Messina; and one that knows the law, go to; and rich fellow enough, go to; and a fellow that hath had losses; and one that hath two gowns and every thing handsome about him.

(Much Ado About Nothing. Act IV, S. 2.)

In Act III, S. 3 there is another derisive allusion to this technical fitness.

Verges. We'll give them their charge, neighbour Dogberry.

Dogberry. First, Who think you the most desartless man to be constable.

1. Watch. Hugh Oatcake, Sir, or George Seacole; for they can write and read.

Dogberry. Come hither, neighbour Seacole. God hath blessed you with a good name; to be a well favoured man is the gift of fortune; but to read

¹⁾ Which we may remark was six and a half years beyond the time for which a constable was elected.

and write comes by nature . . . For your favour, sir, why, give God thanks, and make no boast of it; and for your reading and writing, let that appear when there is no need of such vanity, You are thought here to be the most senseless and fit man for the constable of the watch; therefore bear you the lanthorn.

To-day the »mistaking words« only raise a laugh; when first written they were covert satires on the officials, who made no boast of their strength, i. e. did not use it when it was wanted, and displayed their »knowledge and ability« only when they were not required, and conducted themselves in a generally »senseless« manner.

The keeping watch and ward over the streets by night was one of the special duties of a constable, as »Conservator of the Peace« within the limits of his jurisdiction (see Lambard's *Eirenarcha*), and this charging of the watch a duty of their chief; but it was legally Dogberry's duty to be in the company of these, his ministers and assistants, instead of going comfortably home to bed.

The constable's efficiency must often have depended on his activity and secrecy, and he could scarcely have been provided with a less practical costume: a long clinging black gown, which must have wofully impeded his movements in a fray; in one hand he held a bell, as though to give illdoers notice of his approach, and in the other a lanthorn, the flickering light of which was absolutely necessary to guide his steps thro' the ill kept streets, while on his shoulder he bore a cumbersome brown bill, which could however inflict very severe wounds. Dogberry reminds Oatcake and Seacole not to let their bills be stolen, showing that they were often laid aside, while their owners rested, and lost.

The constable had to stop all frays. We seem to be looking on at what must have been a pretty to do in the parish of St. Giles's in the Fields, on the 19. of March in the 21. year of King James I., when we read in the *Middlesex Sessions Rolls* how Anthony Ellis and Humphrey Harecourt beat and maltreated Margaret Canwell, wife of John Canwell, and on the same day beat, wounded and assaulted Jeremiah Harris, Constable, in the performance of his duty; for which they were fined £ 25 and £ 40 and imprisoned, a very heavy penalty when we remember that the value of money in those days was many times more than it is now.

When Romeo and Paris fight, the page flies to call the watch, whose arrival precipitates Juliet's suicide; they promptly search the churchyard, seize Balthasar and Friar Laurence, rouse the Prince and bring the case before him. (*Romeo and Juliet Act V, S. 3.*)

The constable might also take surety of the peace

from any man committing a felony, or making an affray, or otherwise commit him to prison, until he should find such surety [*Eirenarcha*]; and in **Measure for Measure** (Act III, S. 2), when Constable Elbow is triumphantly taking Pompey to prison, that worthy appeals to Lucio to be his bail.

The constable had also to provide for the quiet of the streets: see *Statutes of the Streets*, A. D. 1595.

22. No man shall blow any horn in the night within this city, or whistle after the hour of nine of the clock in the night, under pain of imprisonment.
25. No hammerman, as a smith, a pewterer, a founder, and all artificers making great sound shall not work after the hour of nine at night.
26. No man shall, after the hour of nine at night, keep any rule, whereby such sudden outcry be made in the still of the night, as making any affray, or beating his wife or servant, or singing or revelling in his house to the disturbance of his neighbours, under pain of three shillings and four pence.

It is to this that Dogberry alludes when he bids the Watch make no noise in the streets; for for the Watch to babble and talk is most tolerable and not to be endured.

If you hear a child cry in the night, you must call to the nurse and bid her still it.

adds Verges.

This it is which makes Mrs. Quickly so disturbed, when Pistol will not be prevented from making an uproar in the Boar's Head Tavern. (2 Hen. IV. Act II, S. 4.) She had evidently been summoned before Master Tisick the deputy, for keeping a noisy disreputable house, and Master Dumb, the minister had advised her:

Neighbour Quickly, says he, receive those that are civil, for saith he you are in an ill name, now he said so, I can tell whereupon; for, says he, you are an honest woman and well thought on; therefore take heed what guests you receive; receive, says he, 'no swaggering companions.'

In deadly fear of being brought again within the clutches of the law, or of having her house broken into by the constables, as they had power to do where tumults were going on, or where the tenants were evilly disposed persons, she cries to Pistol as he threatens to fire,

No, good Captain Pistol, not here, sweet Captain . . . Good captain Peesel, be quiet, it is very late. I beseech you, now aggravate your choler.

But all her efforts did not save her from being implicated in a very serious affray:

The man is dead that you and Pistol beat among you.

(2 Hen. IV. Act V, S. 4.)

and she and her associate, Doll, were delivered over by the Constables to the beadle, to receive the savage penalty of being beaten through the streets at the cart's tail.

The constable must have been especially feared in alehouses; not only had they to call there, and

bid those that are drunk get them home —

(Much Ado About Nothing Act III, S. 3.)

but they might also become informers if they were kept open too late, or, if the drink were not properly measured out. Christopher Sly had good reason not to fear the thirdborough, having cause of complaint on his side:

Yet would you say ye were beaten out of door;
And rail upon the hostess of the house.
And say you would present her at the leet,
Because she brought stone jugs, and no sealed quarts.

(Taming of the Shrew Induction S. 2.)

In the *Hereford MSS.*, A. D. 1521, Sept 23, we find;

At the view of frankpledge various persons are presented for using of unlawful pots of earth, and not sealed.

As illustrating the foregoing, the following extract is interesting.

One Nicholas Fowler, Sept. 22, 1571, was appointed and licensed to keep a victualling house (i. e. public house) within the town of Rye for this year to come, for the relief of his poor neighbours and other good, honest, wayfaring and traveling persons, and he entered into recognizances that he would at all times hereafter during this said year to come, keep, and maintain his house with convenient victuals, and not maintaining beds, nor suffering in his house at any time or times any unlawful games, neither sell nor utter any victuals within or without his house in time of Divine Service, to be celebrated in the Parish Church of Rye upon Sundays and Holy Days, nor in the night after convenient times, that is to say, after the hours of nine of the clock at afternoon of every day in the summer, and eight of the clock at afternoon in the time of winter, except in the case of necessity, neither after the same hours receive any suspect person or persons (other than such as he will answer for) into his house, to enter, drink, or lodge, without the special commandment of Mr. Mayor, or of some one of the Jurats, nor at any time or times do suffer to remain in his house any idle persons, long to sit singing, drinking, or idly to the maintenance of idleness, and of idle persons. And also the said Nicholas Fowler do, during all the said time of his victualling, sell his drink, as well out of doors as within, and the same by the measure of the hooped pot commonly called a thirdindeale and a half thirdindeale.

¹⁾ It will be observed that in this part of England the hooped, not the sealed, pot was the standard measure. See 2 Hen. VI Act IV, S. 2.

And also upon the ordinary and accustomed fish days to victual his said house with fish upon the tables, according unto the laws and statutes of this realm, not keeping any common or petty tapster, and paying such duties as he is appointed for his victualling, and keeping all other honest, lawfull and decent orders, as pertaineth to an honest victualler within the said town of Rye.

Selling or eating meat in Lent or on fast day was a legal offence in the days of Elizabeth, and it was one of the special duties of the constables to prevent it.

and to take care that no butcher, poultier, or other person whatever, do sell, utter, or suffer to be sold or uttered any manner of flesh, victual, or other commodity, other than innkeepers, cooks, or victuallers, on the Sabbath Day.

In the *Rye MS8*, 1589–90, we find Lord Cobham writing from London by command of the Queen,

for restraint of killing and eating of flesh in the time of Lent.

In 2. Hen. IV. Act II, S. 4 there is an allusion to this:

Falstaff. Marry there is another indictment upon thee, for suffering flesh to be eaten in thy house contrary to the law; for the which I think thou will bowl.

Mrs. Quickly. All victuallers do so: what is a joint of mutton or two in a whole Lent?

The passage in the recognisance,

Neither after the same hours receive any suspect persons refers to another very important part of the constable's duty: to stop and question all travellers, nightwalkers, or folk who were out late, as to their business.

You shall comprehend all vagrom men —

says Dogberry (*Much Ado About Nothing*, Act III, S. 3) and the *Statutes of the Streets* provide,

23. No man shall go with visours, or disguised by night under pain of imprisonment.

24. Made that nightwalkers and evisdroppers have the like punishment.

The authorities in that age of conspiracy were very jealous of all unexplained travelling, mysterious conferring and moving about after dark; the watch could arrest a man on mere suspicion and keep him till morning, when if he could give a proper account of himself he was allowed to go.

If you meet the Prince in the night, you may stay him —

says Dogberry. The instant Conrade calls to Borachio the Watch are on the alert, and when he promises to "utter all to him", they cry, "Some treason, masters, stand close", although Don John's name has

not yet been mentioned. We find in the *Middlesex Sessions Rolls* that in the second year of King James I. recognisances were taken for one Robert Massey's appearance at the next Session of the Peace to answer

for coming over the water (the Thames) in a suspicious manner, in the company of two women, after twelve of the clock at night, and so taken by the Constables of St Martin's in their watch.

Other recognisances were taken for the appearance of Thomas Evans of Lambeth, waterman, and Katherine Williams, wife of Nicholas Williams, waterman, to answer respecting this suspicious passage across the river, so that the ferryman apparently got into trouble too. Indeed to harbour a stranger for more than three nights at an inn was punishable, and travelling for business or pleasure must have been most difficult. In 1571 we find the Mayor and Jurats of Rye writing to the Bailiffs and Constables of Havant to assure them of the "honesty and behaviour" of one William Simpson of Yorkshire, who had quitted Rye on business, leaving his wares, "being cloth, in divers honest men's hands in Rye, who are debtors unto him for it until his return", and in the *Hereford MSS.*, A. D. 1547, there is an angry letter from one John Tronge, Esquire, of Exeter, complaining of the detention of certain stuff of his, until its ownership is proven, that one of his servants had with him in Hereford:

He does not go a begging, nor does he like a snail carry all that he has on his back.

The very soldier in garrison on the Scotch frontier had to obtain a pass from his general to enable him to get home for his six weeks leave of absence.

It was the constable's duty to fulfil the bidding of the coroners, sheriffs, justices of the peace within his parish, executing their warrants and carrying out sentences. Falstaff narrowly escaped, when disguised as the Fat Woman of Brentfort, being set in the stocks by the knave constable for a witch (*Merry Wives of Windsor* Act IV, S. 5.). If an offender were "wanted" for a political or civil offence, warrants were sent down into the country, and circulated in town, to all constables and other Her Majesty's officers and ministers whatsoever for his arrest.

In 1 Hen. IV. Act II, S. 4 "the Sheriff with a most monstrous Watch" comes to arrest the highwaymen who had plundered the merchants on Gadshill. The *hue and cry* here alluded to was

the common law process of pursuing with horn and voice all felons, and such as had dangerously wounded another Hue and Cry may

be raised either by a precept of a Justice of the Peace, or by a private person, who knows of the felony; who should acquaint the Constable of the Vill with the circumstances and person of the felon; tho if the Constable is absent when Hue and Cry is raised, all persons, as well constables as others, are bound to join in the pursuit.

[Stephen's Criminal Law.]

The pursuers were justified in breaking the outer door of the house where the offender actually was; and great was the terror and confusion at the tavern in Eastcheap when they arrived.

The constable superintended the ducking of scolds, the carting of offenders through the streets. See Measure for Measure, Act II, S. 3, where the constables are called "the Officers".

They had to ring their bells and call the hours as they passed along the streets, and to sing

Some drowsy charm

To bless the doors from nightly harm. [Milton's Pensero.]

There are two allusions to this in Macbeth; in one Macbeth is waiting for the bell, which is to tell him the moment has come to murder Duncan, and the situation suggests the image:

And wither'd murder,
Alarum'd by his sentinel the wolf,
Whose howl 's his watch, thus with his stealthy pace,
Moves like a ghost. (Act II, S. 1.)

While his wife, in the following scene, hearing the boding cry of the screech-owl, the messenger of death, applies the warning to Duncan:

It was the owl that shriek'd, the fatal bellman
Which gives the stern'st goodnight.

It was the office of the constable to close the plague-stricken houses, and in the *Middlesex Sessions Rolls* surety is taken for the appearance of one Robert Streaker, Constable, at his trial,

for that he hath not done his duty concerning the shutting up of one Wildman's door, one dying out there of the plague, he having perfect knowledge thereof upon his own confession, by reason whereof his own house became infected and both his next neighbours, out of which there was buried five persons of the plague [9 August, 6th James I].

It will be remembered that Romeo did not get Friar Laurence's letter in time, because he who should have borne it was found in a house, "where the infectious pestilence did rage", and was shut in with the other inhabitants. (Romeo und Juliet Act. V, S. 2) There is also an allusion to the words written on the doors of plaguestruck houses in Love's Labour's Lost:

Soft, let us see
Write, 'Lord have mercy on us' on those three;
They are infected, in their hearts it lies;
They have the plague, and caught it of your eyes:
These Lords are visited; you are not free,
For the Lord's tokens on you do I see. (Act. V, S. 2.)

The law protected its constable as far as it could; to refuse to aid him, or to abuse him in the execution of his duty was to risk being set in the stocks; to beat or otherwise maltreat him, to incur a very heavy fine.

2 Oct. 15th Jas. I. That Richard Godson of Ruislippe, joiner, for abusing of John Cogges, constable, in the execution of his office, be set in the stocks at Ruislippe, before the alehouse door, where he was drunk and did abuse, from the beginning of Morning Prayer until the end of Evening Prayer, and to be brought to the next Justice to enter into recognisances, with sureties, for his good behaviour. [Midd. Sess. Rolls.]

Nevertheless drunken Trinculo speaks of being in case "to justle a constable", as though it were a sign of being well and in good spirits (Tempest Act III, S. 2), and King Henry sighs over frolicsome Prince Hal.

For there, they say, he daily doth frequent,
With unrestrained loose companions,
Even such, they say, as stand in narrow lanes,
And beat our watch, and rob our passengers.

(Richard II. Act V, S. 3.)

It will be easy to realise that the constable's power in the hands of a meddling or malicious man could be made very grievous to his neighbours, and that he was cordially hated in consequence. Compare Measure for Measure, Act II, S. 1. Elbow has apparently sent his wife to act as spy on Mistress Overdone's house, and in consequence of what she has told him, has laid information against Froth and Pompey, which he has no evidence to support. Escalus rebukes him:

Elbow. What is't your worship's pleasure I should do with this wicked caitiff?

Escalus. Truly, officer, because he hath some offences in him that thou wouldest discover if thou couldst, let him continue in his courses till thou know'st what they are.

Elbow. Marry, I thank your worship for it. Thou see'st, thou wicked varlet, now, what's come upon thee: thou art to continue now, thou varlet; thou art to continue.

And Elbow's virtuous indignation is wonderfully comic, when at last he has succeeded, through the despicable Lucio, in proving Pompey's guilt (Act III, S. 2).

Shakspere almost seems to have had a grudge of his own against the force, so delightedly does he drag their folly and incapacity to light, and hold them up for men to mock at.

In point of fact, however, with no efficient organization behind him, or experience to fit him for his work, the constable was well nigh powerless against the dangerous sections of the population, and soon learnt to shut his eyes easily, even when he did not absolutely let offenders escape. Dogberry advises the Watch,

If you meet a thief, you may suspect him, by virtue of your office, to be no true man; and, for such kind of men, the less you meddle or make with them, why, the more is for your honesty.

Watch. If we know him to be a thief, shall we not lay hands on him?

Dogberry. Truly, by your office, you may; but I think they that touch pitch will be defiled: the most peaceable way for you, if you do take a thief, is to let him show himself what he is, and steal out of your company.

If the "vagrom man" will not stand, they are to

take no note of him, but let him go; and presently call the rest of the watch together, and thank God you are rid of a knave.

Even the drunken men who will not go home, are to be let alone till they are sober; and

if they make you not then the better answer, you may say they are not the men you took them for.

When neighbour Seacole makes the astounding statement,

We will rather sleep than talk; we know what belongs to a watch — he is praised,

Why, you speak like an ancient and most quiet watchman.

How to combine an imposing show of authority with cautious inaction is the gist of Dogberry's advice.

You, constable, are to present the Prince's own person; if you meet the Prince in the night you may stay him Marry, not without the Prince be willing: for, indeed, the watch ought to offend no man, and it is an offence to stay a man against his will.

In pursuance of their instructions the watch at once determine, instead of perambulating the streets, or calling at the alehouses, to go sit upon the church bench till two, and then all to bed.

When we turn to the *Middlesex Sessions Rolls*, we find these quotations illustrated, as it were, by cases in which a constable is brought before the magistrates "for letting go a prisoner committed unto him by Sir John Brett, J. P."

On 31 Aug. 16th James I, John Mathews, late of Marybone, baker, being a constable of the said parish, permitted a certain Anne Lea, an incorrigible rogue, to escape without punishment from his custody, also on 10. September he permitted Robert Grafton, an incorrigible rogue, to escape from his custody . . . Confessing, fined 20/ for each offence.

And on 4 December, 20 th James I., the inhabitants of a parish are requested to be the overseers of the Constables,

for prevention of connivance & partiality, & are bidden occasionally to stir them up to the careful performance of their duty aiding, counselling, and directing them in the same, and informing the Court at the next Sessions of any neglect, connivance or corruption.

The constables were butts for the wit of the seventeenth and eighteenth centuries; but London remained under their care down to the establishment in 1829 of the "New Police", with whom we are now so happily familiar. There still remains, behind St Sepulchre's Church, opposite the new buildings of St Bartholomew's Hospital, Smithfield, the quaint little octagon watch house, where the constable of the last century locked up his prisoners till he could take them before the magistrate. Some of us may remember the «Old Charlies», as the constables used to be called, one or two of whom lingered on for many years, their individual office being attached to some vested right, which could not easily be done away with. Dressed in a big great coat of dark blue, with great cuffs and a deep collar, he wandered along his beat through the London Streets, singing as he went the hour of the night, and the state of the weather, and wakening little children from their slumbers with his cry, "Five o' clock, and a frosty morning!"

Zur Chronologie von Shakespeare's Dichtungen.

Von
G. Sarrasin.

Während verschiedene Forscher sich angelegentlich bemüht haben, für die Altersbestimmung von Shakespeare's Dichtungen metrische Kriterien zu verwerthen, ist bisher auf stilistische Merkmale weniger geachtet worden. Und doch kann keinem Kenner Shakespeare's entgangen sein, daß auch der Stil dieses Dichters stetige Wandlungen aufweist, daß jede Periode ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten hat, daß bestimmte Stilmanneren, rhetorische Figuren, Formen des Satzbaues nur eine Zeitlang mit Vorliebe angewendet werden und dann anderen Platz machen.

Die folgenden Bemerkungen sollen nicht erschöpfend und abschließend, sondern nur anregend sein.

Als eine jugendliche, aber in den allerfrühesten Dramen noch nicht ausgebildete Stileigenthümlichkeit Shakespeare's kann man die Antithesensucht bezeichnen, ein Erbtheil zugleich des italienisierenden Sonettenstils und des Euphuismus.

In *Venus und Adonis* werden Antithesen noch ziemlich sparsam und einfach angewendet, z. B.:

. . . *How love makes young men thrall and old men dote,*
How love is wise in folly, foolish-witty.

Ven. 838.

Love's gentle spring doth always fresh remain,
Lust's winter comes ere summer half be done;
Love surfeits not, Lust like a glutton dies;
Love is all truth, Lust full of forged lies.

Ven. 801.

In der Lucretia aber wuchern sie üppig, z. B.:

*But she hath lost a dearer thing than life,
And he hath won what he would lose again:
This forced league doth force a further strife;
This momentary joy breeds months of pain;
This hot desire converts to cold disdain.*

Lucr. 687.

*Thy secret pleasure turns to open shame,
Thy private feasting to a public fast,
Thy smoothing titles to a ragged name
Thy sugar'd tongue to bitter wormwood taste.*

Lucr. 890.

Vergl. Lucr. 54 ff., 247, 730, 736 ff., 743 ff., 973 ff., 1240, 1478.

Nur in dem Stil weniger Dramen läßt sich, wie schon früher bemerk't, eine ausgesprochene Vorliebe für Antithesen beobachten: Richard III., Verlorne Liebesmüh'e, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser¹⁾). Die Folgerung liegt daher sehr nahe, daß diese Dramen ungefähr in dieselbe Zeit wie Venus und Adonis und Lucretia fallen, also etwa 1592—94 verfaßt sind. Für diese Datierung sprechen auch andere Gründe (Shakespeare-Jahrbuch XXX, 90). Das Gleiche gilt von mehreren Sonetten, in denen das Antithesenspiel besonders ausgebildet ist, z. B. Son. 47, 142, 144.

Eine andere Stilmannier, die sich genau in denselben Dichtungen findet, ist die Spielerei mit wiederholten Worten, z. B.:

So in thyself thyself art made away. Ven. 763.
Two glasses where herself herself beheld. Ven. 1129.
Narcissus so himself himself forsook. Ven. 161.
She's Love, she loves, and she is not lov'd. Ven. 610.
My love to love is love but to disgrace it. Ven. 412.
Beauty itself doth of itself persuade. Lucr. 29.
When he himself himself confounds. Lucr. 160.
Himself himself seek every hour to kill. Lucr. 998.

*Let him have time to mark how slow time goes
In time of sorrow, and how swift and short
His time of folly and his time of sport.* Lucr. 990.

¹⁾ Ausnahmsweise tritt die Neigung auch hervor in dem Gonzago-Schauspiel des Hamlet-Dramas, ganz im Einklange mit dem sonstigen altmodischen Stil dieser Partie. Auch in König Johann und Richard II. sind Antithesen noch beliebt, werden aber doch maßvoller angewendet.

*Disturb his hours of rest with restless trances,
Afflict him in his bed with bedrid groans,
Let there bechance him pitiful mischances
To make him moan; but pity not his moans:
Stone him with harden'd hearts, harder than stones;
And let mild women to him lose their mildness,
Wilder to him than tigers in their wildness.*

Lucr. 974.

Dieselbe Neigung herrscht in vielen Sonetten, namentlich in den an die «schwarze Frau» gerichteten, z. B.:

And age in love loves not to have years told.

138, 12.

How oft, when thou, my music, music play'st.

128, 1.

*The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd.*

129, 1.

*If thy soul check thee that I come so near,
Swear to thy blind soul that I was thy 'Will'.
And will, thy soul knows, is admitted there;
Thus far for love my love-suit, sweet, fulfil.
'Will' will fulfil the treasure of thy love,
Ay, fill it full with wills, and my will one.*

136, 1.

*Love is my sin, and thy dear virtue hate,
Hate of my sin, grounded on sinful loving.* 142, 1.

*For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.* 4, 9.

*That's for thyself to breed another thee,
Or ten times happier, be it ten for one;
Ten times thyself were happier than thou art,
If ten of thine ten times refug'r'd thee.* 6, 8.

*Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.*

8, 1.

. . . then you were

Yourself again, after yourself's decease. 13, 6.

To give away yourself keeps yourself still. 16, 13.

*Take all my loves, my love, yea, take them all
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love;
All mine was thine before thou hadst this more.
Then if for my love thou my love receivest,
I cannot blame thee, for my love thou usest.* '40, 1.

Vergl. Son. 43; 47; 151; 152.

Aber es sind eben nur die Liebessonette, und die ersten an den Freund gerichteten («Prokreations-Sonette»), in welchen diese Spielerei sich findet. Gerade diese aber müssen die frühesten gewesen sein, wie auch aus anderen Gründen hervorgeht. Ist der Schluß nun nicht einigermaßen berechtigt, daß sie ungefähr um dieselbe Zeit wie Venus und Lucretia verfaßt sind, besonders da sich in ihnen auch sehr viele Anklänge an die beiden erzählenden Gedichte finden?

Ich meine, solche stilistische Erwägungen hätten allein schon davon abhalten sollen, die Liebes- und Freundschaftssonette in das Ende der 90er Jahre oder um 1588—90 zu verlegen. Sie gehören höchst wahrscheinlich in die Jahre 1592—94.

In Richard III., Verlorne Liebesmüh, Romeo ist diese Wort-Tändelei, wie ich schon früher (Shakespeare-Jahrbuch XXIX) zeigte, sehr beliebt. In den Beiden Veronesern kommt sie auch vor, obwohl seltener.

Except my mistress.

Sweet, except not any

Except thou wilt except against my love.

Gentl. II, 4, 154.

I cannot leave to love, and yet I do;

But there I leave to love where I should love.

Julia I lose, and Valentine I lose.

If I keep them, I needs must lose myself;

If I lose them, thus find I by their loss

For Valentine myself, for Julia Silvia.

Gentl. II, 6, 17.

. . . curse the grace that with such grace hath bless'd them.

Gentl. III, 1, 146.

To die is to be banish'd from myself;

And Silvia is myself: banish'd from her

Is self from self: a deadly banishment!

What light is light, if Silvia be not seen.

etc. etc.

Gentl. III, 1, 170.

Im Sommernachtstraum findet sich Ähnliches nur ganz ausnahmsweise in den ersten Scenen:

*Call you me fair? that fair again unsay
Demetrius loves your fair: O happy fair.*

Mids. I, 1, 181.

*Thou told'st me they were stolen unto this wood;
And here am I, and wood within this wood.*

Mids. II, 1, 191.

Wiederum sind es also dieselben Dramen: Richard III., Verlorne Liebesmüh, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser, welche im Stil am meisten mit Venus und Lucretia übereinstimmen. In früheren oder späteren Dramen tritt diese Art der Wortspiele nur ganz ausnahmsweise hervor.

Eine dritte Stileigenthümlichkeit der Jugenddichtungen kann als eine Kombination der beiden erstgenannten angesehen werden; ich meine die spielende Umkehrung einer Wortverbindung, z. B.:

Her eyes seen in the tears, tears in her eye.

Ven. 962.

She clepes him king of graves, and grave for kings.

Ven. 995.

O modest wantons! wanton modesty. Lucr. 401.

. . . But that life liv'd in death, and death in life.

Lucr. 406.

Thou nobly base, they basely dignified.

Lucr. 660.

To make the child a man, the man a child.

Lucr. 954.

Auch diese Spielerei findet sich in den Sonetten:

But day by night, and night by day oppress'd.

Son. 28, 4.

And darkly bright are bright in dark directed.

Son. 43, 4.

Love is my sin, and thy dear virtue hate,

Hate of my sin, grounded on sinful loving.

Son. 142, 1.

Increasing store with loss, and loss with store.

Son. 44, 8.

Ebenso in den erwähnten Dramen:

For wisdom's sake, a word that all men love

Or for love's sake, a word that loves all men.

L. L. L. IV, 3, 358.

The children live, whose parents thou hast slaughter'd

The parents live, whose children thou hast butcher'd.

Rich. III., IV, 4, 391.

With what his valour did enrich his wit,

His wit set down to make his valour live.

Rich. III., III, 1, 85.

This love feel I, that feel no love in this.

Rom. I, 1, 187.

*The earth hath swallow'd all my hopes, but she,
She is the hopeful lady of my earth.*

Rom. I, 2, 14.

If love be rough with you, be rough with love.

Rom. I, 4, 27.

Under love's heavy burden do I sink.

. . . And, to sink in it, should you burden love.

Rom. I, 4, 22.

. . . However, but a folly bought with wit,

Or else, a wit by folly vanquished.

Gentl. I, 1, 34.

Im Sommernachtstraum, der im Allgemeinen schon den Uebergang zu einfacherem Stile zeigt, kommt die Stilfigur nur noch einmal, in weniger gezwungener Form, zur Verwendung:

*The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven.*

Mids. V, 1, 13.

In Richard II. tändelt der alte Gaunt, der ja überhaupt in altmodischem Stile spricht, auch noch mit dieser Stilfigur:

*The setting sun, and music at the close,
As the last taste of sweets, is sweetest last.*

Rich. II., II, 1, 12.

Old Gaunt indeed, and gaunt in being old.

Rich. II., II, I, 74.

*Now he that made me know I see thee ill,
Ill in myself to see, and in thee seeing ill.*

Rich. II., II, 1, 93.

*Deposing thee before thou wert possess'd,
Which art possess'd now to depose thyself.*

Rich. II., II, 1, 107.

Der alte Polonius gebraucht gleichfalls diese ‘foolish figure’:

*That he is mad is true: 't is true 't is pity;
And pity 't is 't is true: a foolish figure;
But farewell it, for I will use no art.
Mad let us grant him then: and now remains
That we find out the cause of this effect,
Or rather say, the cause of this defect,
For this effect defective comes by cause:
Thus it remains, and the remainder thus.*

Haml. II, 2, 97.

Auch in dem altmodischen Gonzago-Schauspiel kommt die Umkehrung vor:

Grief joys, joy grieves, on slender accident.

Haml. III, 2, 209.

*For 't is a question left us yet to prove
Whether love lead fortune, or else fortune love.*
Haml. III, 2, 212.

Wir können also auch hier deutlich beobachten, wie dieselbe Stilfigur, die in Shakespeare's Jugenddichtungen mehr in naiver Nachahmung gebraucht wurde, später dazu dienen mußte, altmodische, euphuistische Sprechweise zu markieren.

Aehnlich ist ja Falstaff's Euphuismus aufzufassen.

Stilistische Kriterien bestätigen also, was auch aus anderen Gründen wahrscheinlich ist, daß die Dramen Richard III., Verlorne Liebesmüh, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser, die epischen Dichtungen Venus und Adonis und Lucretia, und die frühesten Sonette derselben Periode angehören. Es ist die Periode des euphuistischen, des italianisierenden Stils (etwa 1592—94). Die außergewöhnliche literarische Fruchtbarkeit dieser Zeit erklärt sich damit, daß wegen der langen Theaterferien in den Pestjahren 1592, 1593 der Dichter sehr viel Muße hatte.

In der unmittelbar folgenden Uebergangsperiode (1594—96) wird der Stil allmählich einfacher, natürlicher, schmuckloser, bis er sich etwa um 1596—1599 in seiner größten Reinheit und Vollendung zeigt. Eben wegen dieser klassischen Vollendung lassen sich in den Königsdramen von Heinrich IV. und Heinrich V. und in den Lustspielen dieser Periode eigentliche Stilmanieren nicht recht nachweisen. Ein ruhiger und doch kräftig dahinströmender Fluß der Rede, eine schwungvolle und maßvolle Rhetorik dürfte für diese Zeit charakteristisch sein; auch Vorliebe für emphatische Wiederholungen gewisser Stichworte oder Sätze (etwas ganz Anderes als die jugendliche Spielerei mit wiederholten Worten), Vorliebe für Anaphora und Epiphora, für rhetorische Fragen und Ausrufe. An ein paar Beispielen sei die Kunst des Dichters, die Rede auf- und abschwellen zu lassen, gezeigt.

*O polish'd perturbation! golden care!
That keep'st the ports of slumber open wide
To many a watchful night! sleep with it now!
Yet not so sound and half so deeply sweet
As he whose brow with homely biggin bound
Snores out the watch of night. O majesty!
When thou dost pinch thy bearer, thou dost sit
Like a rich armour worn in heat of day,
That scalds with safety.* 2 Henry IV. IV, 5, 23.

*Upon the king! let us our lives, our souls
Our debts, our careful wives,
Our children, and our sins lay on the king!
We must bear all. O hard condition,
Twin-born with greatness, subject to the breath
Of every fool, whose sense no more can feel
But his own wringing.* Henry V. IV, 1, 247.

*O, be sick, great greatness,
And bid thy ceremony give thee cure!
Think'st thou the fiery fever will go out
With titles blown from adulation?
Will it give place to flexure and low bending?
Canst thou, when thou command'st the beggar's knee,
Command the health of it? No, thou proud dream,
That play'st so subtly with a king's repose;
I am a king that find thee, and I know
'T is not the balm, the sceptre, and the ball . . .*

Henry V. IV, 1, 268.

Also mit Vorliebe ein Crescendo in kürzeren Sätzen, Ausrufen oder Fragen, dann ein kurzer Ausruf oder eine emphatische Versicherung (gewöhnlich mit einem Verschluss zusammenfallend) gleichsam als Gipfel der Rede, darauf ein Decrescendo in einem längeren Satze.

Genau denselben Rhythmus der Rede kann man in Julius Cæsar beobachten, z. B.:

*Is Brutus sick? and is it physical
To walk unbraced and suck up the humours
Of the dank morning? What, is Brutus sick,
And will he steal out of his wholesome bed,
To dare the vile contagion of the night
And tempt the rheumy and unpurged air
To add unto his sickness? No, my Brutus,
You have some sick offence within your mind,
Which, by the right and virtues of my place,
I ought to know of: and upon my knees,
I charm you — —* Cæs. II, 1, 261.

Man vergleiche noch z. B. die Rede des Brutus (II, 1, 162), in welcher die Worte:

*But, alas,
Cæsar must bleed for it!*

den Gipfel bilden, oder die Rede des Cassius (I, 2, 135), die in dem Ausruf gipfelt: *Age, thou art sham'd.*

Die meisten Reden sind aber, so zu sagen, zwei- oder mehrgipflig.

In der Periode des großen Tragödienstils ist das Auf- und Abwogen der Rede unruhiger, unregelmäßiger, wie denn überhaupt eine nervöse Hast und Aufgeregtheit diesen Dramen eigen ist. Ein etwas harscher Wechsel von ganz kurzen und längeren Sätzen, Neigung zu Parenthesen, Anakoluthien, Aposiopesen charakterisieren das veränderte Tempo der Rede, welches man jetzt als «Agitato» bezeichnen kann. Bemerkenswerth ist auch die zuehmende Vorliebe für lose angefügte Relativ- und Konsekutivsätze, sowie für Partizipialkonstruktionen. Die Dramen Hamlet, Othello, Maß für Maß, König Lear, Macbeth liefern fast in jeder Scene Belege für die angeführten Stileigenthümlichkeiten. Dem Stile nach scheint Timon von Athen mehr in diese als in irgend eine andere Periode zu gehören.

In der Coriolan-Periode wird der Stil allmählich ruhiger, resignierter, bedächtiger, der Ton gedämpfter. Das heftige Auf- und Abwogen der Rede verwandelt sich in ein stilles, stetiges Rinnen und Fließen der Gedanken, bisweilen ein Tröpfeln, welches indessen Steine auszuhöhlen die Kraft hat. Die vorherrschende Stimmung ist ein eigenthümliches Gemisch von Müdigkeit und verzweifelter Hartnäckigkeit, welches einen besonders pathetischen Eindruck macht. Als Beispiel diene die berühmte Rede der Volumnia (Cor. V, 3), oder die Rede Coriolan's in der Scene mit Aufidius (Cor. IV, 5, 71 ff.).

Charakteristisch sind gerade für den Stil dieser Periode pathetische Ausrufe als Antwort auf eine eindringliche Rede, Ausrufe, in denen sich ein gepreßtes, überwältigtes Herz gleichsam entladet. So antwortet Coriolan seiner Mutter: «O mother, mother!», Aufidius dem Coriolan: «O Marcius, Marcius!». Aehnlich schon im Macbeth in der bekannten Scene von Malcolm und Macduff (IV, 3, 100): «O Scotland, Scotland»; oder in Antonius und Cleopatra (V, 2, 92): «Cleopatra!», (II, 2, 223) «Rare Egyptian!» Andererseits ist in dieser Periode ein bedächtiges oder träumerisches Fortspinnen der Gedanken beliebt, z. B. in der Fabel des Menenius Agrippa (Cor. I, 1), in der letzten Rede der Cleopatra (Ant. u. Cleop. V, 2), in der Rede des Lennox (Macb. III, 6).

Diese Neigung nimmt in der letzten Periode (Wintermärchen-Stil) noch zu. Die Redeweise der Personen ist jetzt weniger pathetisch-leidenschaftlich, als sinnend, grübelnd, bohrend. Der Stil zeigt immer größere Neigung zum Plaidieren, Argumentieren, vorsichtigen Verklau-

sulieren; daher Vorliebe für Konditional- und Kausalsätze, auch Partic平ia; Parenthesen und lose angefügte Relativsätze sind vielleicht noch häufiger als in den vorhergehenden Perioden. Gern werden auch jetzt die einzelnen Punkte einer Argumentation, eines Plaidoyers methodisch nach einander erörtert (daher *for*, «was — betrifft» beliebt), unter 1., 2., 3., rubriciert.

Als Beispiel diene die berühmte Vertheidigungsrede der Hermione:

*Since what I am to say must be but that
Which contradicts my accusation and
The testimony on my part, no other
But what comes from myself, it shall scarce boot me
To say 'not guilty': mine integrity
Being counted falsehood, shall, as I express it,
Be so received. But thus: if powers divine
Behold our human actions, as they do,
I doubt not then but innocence shall make
False accusation blush and tyranny
Tremble at patience — — —
For life, I prize it
As I weigh grief, which I would spare: for honour,
'T is a derivative from me to mine — — —
. . . The crown and comfort of my life, your favour,
I do give lost; for I do feel it gone,
But know not how it went. My second joy
And first fruits of my body, from his presence
I am barr'd, like one infectious. My third comfort,
Starr'd most unluckily, is from my breast,
. . . Haled out to murder.* Winter's T. III, 2, 23.

Aehnlich ist das Tempo und der Rhythmus in den Reden der Königin Katharina (Henry VIII. II, 4; IV, 2).

Nun noch ein besonders charakteristisches Beispiel für den erzählenden Stil aus jener späten Zeit, Prospero's Erzählung:

*My brother and thy uncle, call'd Antonio —
I pray thee, mark me — that a brother should
Be so perfidious! — he whom next thyself
Of all the world I loved and to him put
The manage of my state; as at that time
Through all the signories it was the first,
And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies. Thy false uncle —*

*Being once perfected how to grant suits,
How to dene them, who to advance and who
To trash for over-topping, new created
The creatures that were mine, I say, or changed 'em
Or else new form'd 'em; having both the key
Of officer and office, set all hearts i' the state
To what tune pleased his ear; that now he was
The ivy which had hid my princely trunk,
And suck'd my verdure out on't . . .*

Tempest I, 2, 66.

Jedem wird hier der langathmige Periodenbau auffallen, die Vorliebe für parenthetische und für lose angefügte Nebensätze, besonders aber für Particinal-Konstruktionen. Um sich den Abstand von Shakespeare's früherem Erzählungsstil zu vergegenwärtigen, lese man etwa die Erzählung des Aegeon in der Komödie der Irrungen (I, 1) oder den Bericht des Bruder Lorenzo am Schluß von Romeo und Julia. Aber auch noch in der Erzählung des Geistes im Hamlet (I, 5) ist der Stil ein wesentlich anderer.

Auch der Wortschatz des Dichters hat sich, wie wir deutlich beobachten können, stetig verändert. Natürlich, Lebenserfahrungen und Lebensanschauungen sind einem fortwährenden Wandel unterworfen; Interessenkreise verschieben und erweitern sich; der Geschmack, die Mode, literarische Einflüsse wechseln und lösen einander ab. So ist es z. B. gewiß kein Zufall, daß ein Wort wie '*slaughter-house*' in den Jugenddichtungen öfters vorkommt, später ganz gemieden wird, oder daß volksthümliche, altmodische Wörter wie '*mickle*', '*wood*' (adj.) '*coal-black*', '*raven-black*', '*milkwhite*', '*snowwhite*', '*pitchy*', '*pale-faced*', '*lean-faced*' ebenfalls auf die Jugenddichtungen beschränkt sind; oder daß prächtige Ausdrücke wie '*lily-livered*', '*discase*', '*discandy*' nur in späteren vorkommen. Besonders der Gebrauch der Epitheta scheint mir chronologisch interessant; aber auch aus der Anwendung der Betheuerungspartikeln, der Schwüre und Flüche, wie der Slang-Ausdrücke läßt sich Manches schließen. Wir werden daher von vornherein annehmen dürfen, daß zwei Dichtungen, die besonders häufig in ganz seltenen Wörtern oder Wortverbindungen übereinstimmen, auch zeitlich eng zusammengehören.

Freilich würde eine sehr mühsame statistische Untersuchung nötig sein, um einigermaßen sichere Resultate zu erzielen. Aber einigen Anhalt für die Datierung gewinnt man doch schon, wenn man nur die seltensten Wörter in Betracht zieht. Ich habe einige

müßige Stunden, in denen ich nichts Besseres thun konnte, dazu verwandt, mit Hilfe von Al. Schmidt's Shakespeare-Lexikon, die bei Shakespeare nur zwei bis drei Mal vorkommenden Wörter zu sammeln. Durch die Ergebnisse dieser statistischen Zusammenstellung, die ich hier aus Raummangel nicht geben kann, war ich selbst einigermaßen überrascht. Zunächst ist besonders häufig zu beobachten, daß ein Wort, auch ohne inhaltliche Veranlassung in einer und derselben Dichtung mehrmals wiederkehrt, sonst aber vom Dichter gar nicht oder höchstens ein Mal wieder angewandt wird. Fast in jedem Drama lassen sich solche Dis- oder Trislegomena, charakteristische Ausdrücke, die sonst nicht wiederkehren, beobachten.

Nur in Richard III. kommen z. B. die Worte '*disgracious*', '*edgeless*', '*franked-up*' je zwei Mal vor. Nur in Verlorne Liebesmüh finden sich die Worte '*acute*', '*bookman*', '*congruent*', '*fivescore*', '*illustrate*', '*incony*', '*insociable*', '*scurrility*', '*short-lived*', '*ycleped*' je zwei Mal. Nur im Sommernachtstraum die Worte '*love-juice*', '*orange-tawny*', '*undistinguishable*' je zwei Mal, '*musk-rose*', '*derision*' drei Mal. Das Verbum '*regreet*' kommt in Richard II. drei Mal bald nach einander (I, 3) vor, sonst bei Shakespeare nie wieder. Das Adjektiv '*memorable*' wird in Heinrich V. vier Mal angewendet, sonst gar nicht, das Verbum '*repossess*' im dritten Theil von Heinrich IV. vier Mal, sonst gar nicht. Das sind nur einige besonders auffallende Beispiele. Sie sind psychologisch leicht zu erklären. Wohl einem jeden Schriftsteller wird es begegnet sein, daß ein charakteristischer Ausdruck, den er angewendet hat, ihm halb ungewollt und unbewußt nach einiger Zeit wieder in die Feder kam. Eine ein Mal angeregte Vorstellung bleibt, auch wenn sie von anderen zurückgedrängt ist, doch noch eine Zeit lang gleichsam im Hintergrunde des Bewußtseins, und es bedarf nur einer geringfügigen Ideenassocation, um sie wieder hervorzulocken. Man kann solche nicht beabsichtigte, sondern vielmehr durch eine Art psychischer Mechanik veranlaßte Wiederholung als Wortecho bezeichnen. Besonders interessant ist es, zu beobachten, wie die Anwendung eines charakteristischen Wortes zur Prägung eines Eigennamens führt. So wird z. B. das ganz seltene Wort '*mouldy*' im zweiten Theil von Heinrich IV. zunächst mehrere Male als Adjektiv, dann (III, 2) als Eigenname verwandt; '*bull-calf*' kommt im ersten Theil von Heinrich IV. (sonst nicht) als Appellativ, im zweiten Theil als Eigenname vor; ähnliches gilt von den Eigennamen *Sea-coal*, *Quince*, *Pistol*, *Shallow*, *Slender* etc. In einigen

solchen Fällen scheint auch aus einem kurz vorher verfaßten Drama ein Wort als Eigename in ein anderes herübergenommen zu sein.

Sollten nicht auch sonst manchmal Uebereinstimmungen zwischen zwei Dramen als Wortechos aufzufassen und durch die zeitliche Nähe zu erklären sein?

Diese Vermuthung wird durch meine Zusammenstellungen entschieden bestätigt. Zwar stimmen in vereinzelten Fällen auch zeitlich weit aus einander liegende Dichtungen in seltenen Worten zusammen; die Uebereinstimmungen häufen sich aber nur in solchen, die auch aus anderen Gründen als zeitlich eng zusammengehörig aufgefaßt werden. Wollte ich allein mit Hilfe meiner wortstatistischen Tabellen eine Chronologie von Shakespeare's Dichtungen entwerfen, so würde diese in den meisten sicheren oder wahrscheinlichen Fällen genau zu der z. B. von Dowden aufgestellten stimmen. So hat z. B. Titus Andronicus mit den drei Theilen von Henry VI. die meisten seltenen Worte gemeinsam, Richard III. und Romeo zeigen enge Zusammengehörigkeit, die beiden Theile von Henry IV. stimmen im Wortschatz auffallend überein, ebenso Hamlet und Othello und Was Ihr wollt; Othello und Maß für Maß; Macbeth und König Lear; Cymbeline und Wintermärchen.

In vielen Fällen ist die Häufigkeit der Uebereinstimmungen ganz frappant. So haben z. B. Macbeth und Lear die sonst bei Shakespeare gar nicht vorkommenden Worte: 'alarum' (vb.), 'aroint', 'frog', 'germens', 'graced', 'lily-livered', 'sliver', 'undivulged' gemein, und die sonst nur noch einmal belegten: 'fell', 'hemlock', 'neutral', 'portable', 'predominance', 'unsanctified', 'wool'. Die Uebereinstimmungen mit dem Hamlet sind ungefähr ebenso häufig; aber da ist der größere Umfang des Hamlet-Dramas in Betracht zu ziehen.

Nicht immer treten die engeren Beziehungen so deutlich hervor; besonders bei kleineren Lustspielen ist die Anzahl seltener Worte eine zu geringe, als daß sich daraus bestimmte Schlüsse ziehen ließen. Fast in allen Fällen aber gewinnt man aus dem Wortschatz, auch wenn man nur die seltensten Worte berücksichtigt, die ja die beweiskräftigsten sind, eine deutliche Vorstellung von der Periode dichterischer Entwicklung, in welche das betreffende Stück einzureihen ist. Ob die Dramen in Stoff und Ton einander besonders ähnlich sind oder nicht, muß natürlich auch in Rechnung gezogen werden; bei großer inhaltlicher Uebereinstimmung werden durch Ideenassocationen Wortwiederholungen begünstigt, sind also weniger beweiskräftig. Andererseits ist es denkbar, daß zeitlich einander sehr nahe-

stehende, aber in Inhalt und Ton sehr verschiedene Dichtungen verhältnißmäßig nur wenige Berührungen im Wortschatze zeigen. Es sind also nur aus der Häufigkeit der Uebereinstimmungen positive Schlüsse zu ziehen, und auch diese nur mit Vorsicht, nicht aber aus der Seltenheit negative.

Mit diesen Einschränkungen aber bietet m. E. eine statistische Zusammenstellung der seltenen Worte eine gute, weil vollständig objektive, Grundlage für chronologische Schlüsse. Ich habe aus meinen Listen die Ueberzeugung gewonnen, daß der wiederholte Gebrauch eines seltenen Wortes viel weniger vom Zufall abhängig ist, als man gewöhnlich annimmt; und zwar ist es bei der Bezeichnung «seltenes Wort» nicht sowohl ausschlaggebend, ob das Wort überhaupt selten, sondern mehr, ob es für den Dichter ungewöhnlich ist. Natürlich sind ganz neugeprägte Worte wie '*lily-livered*' (*Macbeth*, *Lear*), oder ganz absonderliche Ausdrücke, wie der Fluch '*fire and brimstone*' (*Was Ihr wollt*, *Othello*) besonders beweiskräftig.

Was mein Zutrauen zu diesem sprachlichen Kriterium immer mehr erhöhte, war der Umstand, daß die damit erreichten Ergebnisse in vielen Fällen auffallend genau zu den auf andere Weise gewonnenen Resultaten stimmten. Ich will daher vorläufig wenigstens einige meiner Beobachtungen mittheilen.

Von den Königsdramen erscheinen auch aus sprachlichen Gründen die drei Theile von Heinrich VI. als die frühesten. Sie gehören mit *Titus Andronicus* eng zusammen, doch so, daß sich *Titus Andronicus* etwa vor dem zweiten Theile einschiebt. Richard III. kann nicht lange nach dem dritten Theile von Heinrich VI. verfaßt sein.

König Johann und Richard II. müssen in die Zeit zwischen Richard III. und Heinrich IV. fallen, doch so, daß König Johann näher an Richard III., Richard II. näher an Heinrich IV. zu rücken ist.

Die epischen Dichtungen von *Venus und Adonis* und *Lucretia* gehören mit Richard III. eng zusammen, doch so daß *Venus* eher vor, *Lucretia* nach Richard III. zu setzen ist.

Die Tragödie von *Romeo und Julia* und das Lustspiel von *Verlorener Liebesmüh* sind nach wortstatistischen Kriterien ungefähr gleichzeitig mit *Lucretia* (1593). Weniger sicher sind die Ergebnisse in Bezug auf die anderen Lustspiele der jugendlichen Periode. Doch scheint von diesen die Komödie der Irrungen das früheste zu sein; sie kann nicht weit von *Titus Andronicus* und Heinrich VI. 2. u. 3. Th., abliegen; Die beiden Veroneser stehn

einerseits sehr frühen, andererseits etwas späteren Dichtungen, wie Richard II. oder Romeo, nahe, als wenn dies Lustspiel in der frühesten Periode begonnen, später fortgesetzt oder überarbeitet worden wäre.

Von dem Sommernachtstraum läßt sich wenigstens so viel sagen, daß er nicht um 1590, etwa mit Heinrich VI., 2. u. 3. Th., gleichzeitig verfaßt sein kann, sondern einer späteren Zeit, etwa zwischen Richard III. und Heinrich IV., noch genauer vielleicht zwischen Richard III. und König Johann, angehört; denn die meisten charakteristischen Uebereinstimmungen vertheilen sich ziemlich gleichmäßig auf die Dichtungen dieser Periode. Verlorene Liebesmüh, Romeo, Die beiden Veroneser können nicht weit ab liegen.

Die Zähmung der Widerspenstigen scheint mit König Johann zeitlich zusammenzugehören. Der Kaufmann von Venedig dürfte zwischen König Johann und Richard II. einzuschieben sein.

Indem ich diese Ergebnisse mit den aus stilistischen und metrischen Kriterien gewonnenen verglich, kombinierte und andere Stützpunkte für die Datierung heranzog, kam ich zu einer ganz bestimmten Ansicht über die Reihenfolge der Jugendliteratur, zu einer Ansicht die von der Chronologie Dowden's allerdings in einigen Punkten abweicht.

Als ich die Jugendliteratur aber in der so gefundenen Reihenfolge durchlas, machte ich eine interessante Beobachtung: Nicht nur durch die Wiederkehr charakteristischer, seltener Worte, sondern auch durch die Wiederholung von eigenthümlichen Wendungen, Vergleichen, Gedanken sind die unmittelbar auf einander folgenden Dichtungen besonders eng mit einander verbunden. Und zwar läßt es sich wahrnehmen, daß gerade im Anfange einer Dichtung der Dichter von Reminiszenzen an die vorhergehende noch stark beeinflußt ist.

Wie oft sich Shakespeare in bestimmten Wendungen und Gedanken wiederholt, ist namentlich von Hermann Conrad durch mehrere Aufsätze (im Shakespeare-Jahrbuch, Archiv f. n. Sprachen) dargethan worden. Wenn dieser Forscher, allein auf Grund seiner Sammlungen von Parallelstellen, aus ihrer relativen Häufigkeit die genaue Abfassungszeit der Dichtungen zu bestimmen versucht, so scheint mir dies allerdings ein bedenkliches Unternehmen.

Zunächst sind die Sammlungen, obwohl sehr reichhaltig, doch nicht vollständig; und es scheint manchmal, als wenn der Sammler durch eine vorgefaßte Meinung beim Suchen sich habe leiten lassen. Sodann ist das statistische Verfahren doch etwas zu mechanisch angewendet. Es ist von H. Conrad zu wenig berücksichtigt worden,

daß Reminiscenzen durch die Ähnlichkeit des Stoffes begünstigt, durch Verschiedenheit der behandelten Gegenstände verhindert werden. Endlich ist zu bedauern, daß H. Conrad bisweilen von unrichtigen Voraussetzungen ausging. So ist der scharfsinnige Forscher durch seine Methode allmählich mehr und mehr auf Abwege geführt worden, und mitunter zu Resultaten gekommen, welche von denen der meisten anderen Shakespeare-Kritiker stark abweichen.

Als ein Beispiel von H. Conrad's Forschungsmethode möchte ich seine Abhandlung über die Auffassungszeit von Was Ihr wollt (Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXI, 177 ff.) näher in's Auge fassen.

Conrad kommt durch seine Sammlung von Parallelstellen zu dem überraschenden Resultate, daß dieses Lustspiel zum Theil (Liebesgeschichte, Viola-Fabel) schon Anfang der 90er Jahre verfaßt worden sei, während die Malvolio-Geschichte erst später ausgearbeitet wurde. Er findet nämlich, daß die Viola-Scenen besonders viele Anklänge an die frühen Liebesdramen (besonders Verlorene Liebesmüh und Romeo und Julia) aufweisen.

Angenommen, Alles verhielte sich so, wie Conrad es darstellt, so liegt doch die Frage nahe: Läßt diese relative Häufigkeit von Anklängen keine andere Erklärung als die zeitliche Zusammengehörigkeit zu?

Für Shakespeare, wie wohl für die meisten Dichter, waren die Jugendjahre die eigentliche Periode der erotischen Dichtung. Damals entstanden die Liebessonette, Venus und Adonis und Lucretia, die Tragödie von Romeo und Julia und die Liebes-Lustspiele Verlorene Liebesmüh, Die beiden Veroneser, Sommernachtstraum. In den späteren Dramen (mit Ausnahme etwa von Antonius und Cleopatra) ist die Liebesgeschichte nur ein mehr oder weniger nebensächliches Ingrediens. Ist es nun aber nicht sehr natürlich, daß Shakespeare, wenn er in späteren Dramen Liebes-Scenen darstellte, sich in seiner Phantasie in die Jugendzeit zurückversetzte, als sein Geist noch von überschwänglichen Gefühlen, von Schwärmerei und Leidenschaft erfüllt war? Ist es nicht sehr natürlich, daß, auch nach Jahren, bisweilen dieselben Gedanken, Wendungen, Bilder und Gleichnisse wieder auftauchten, die er damals angewandt hatte, um so eher, da Dramen wie Romeo und Julia, Verlorene Liebesmüh, in den letzten 90er Jahren von Shakespeare neu bearbeitet und bald danach gewiß öfters aufgeführt wurden?

In der That läßt sich beobachten, daß auch unbezweifelt spätere Dramen, wie z. B. Hamlet und Othello, in solchen Scenen, in denen

von Liebe die Rede ist, eine Diktion aufweisen, die an die Jugenddichtungen erinnert. Man lese z. B. aufmerksam die dritte Scene des ersten Aktes im Hamlet (Gespräch zwischen Laertes und Ophelia).

H. Conrad müßte konsequenterweise auch diese Scene als älteren Bestandtheil aus dem Drama ausscheiden, wie er aus Troilus und Cressida eine früher gedichtete Liebesgeschichte von der später gedichteten Lagergeschichte (?) geschieden hat. Wir kämen endlich zu dem merkwürdigen Resultate, daß Shakespeare in seine späteren Dramen mehrfach, ja fast regelmäßig, früher gedichtete Liebes-Scenen hineingearbeitet habe.

Zu seiner Datierung von Was Ihr wollt ist Conrad aber auch sonst auf nicht unbedenkliche Weise gekommen. Er hat in den Viola-Scenen 62 Parallelstellen zu anderen Dichtungen gefunden. Diese vertheilen sich nach seiner Anordnung folgendermaßen: 1 auf ein späteres Drama (Antonius und Cleopatra), 8 auf Dichtungen um 1600, 10 auf Dichtungen um 1595, die anderen 43 auf Dichtungen, die um 1590 entstanden sind. Die statistische Zusammenstellung macht auf den ersten Blick einen sehr überraschenden, ja überzeugenden Eindruck.

Sehen wir sie uns aber etwas näher an! Zu den Dichtungen «um 1595» rechnet Conrad Viel Lärm um Nichts (?), Wie es Euch gefällt (?), Troilus, Liebesgeschichte, Kaufmann von Venedig, Heinrich IV. 1. Th. Andere Forscher werden diese Dramen wahrscheinlich sämtlich (vielleicht mit Ausnahme des Kaufmanns von Venedig) nach 1595, zum Theil erst gegen 1600, ansetzen.

Noch merkwürdiger aber ist, wie viele Dichtungen Conrad um 1590 ansetzt: die jugendlichen Sonette, Romeo, Die beiden Veroneser, Verlorene Liebesmüh, Venus, Lucretia, Komödie der Irrungen, Der Liebenden Klage (?), Pericles (?), Ende gut, Alles gut (?), Heinrich VI. 2. Th., Richard II (?). Die meisten Forscher werden wohl mit mir annehmen, daß alle diese Dichtungen nach 1590, einige erheblich später, anzusetzen sind.

Conrad's chronologische Folgerung ist also auf sehr unsicheren, zum Theil gewiß falschen Voraussetzungen aufgebaut. Bei näherer Betrachtung des von Conrad gegebenen Vergleichs-Materials verschiebt sich der chronologische Schwerpunkt (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) doch viel weiter gegen 1600, als er zugeben möchte.

Dazu kommt nun aber noch der Umstand, daß Conrad's Sammlung nicht vollständig ist. Er hat offenbar mit großem Eifer die Jugend-

dichtungen durchsucht und alles nur irgend Vergleichbare herangezogen. Aber die späteren Dramen scheint er oberflächlicher durchmustert zu haben, so daß sich leicht eine kleine Nachlese zusammenstellen läßt.

63. Der Vergleich:

*. . . like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets —*

Tw. N. I, 1, 5.

ist sehr ähnlich wie

*. . . as gentle
As zephyrs blowing below the violet.*

Cymb. IV, 2, 172.

64. Tw. N. I, 1, 21 vergleicht sich der liebeskranke Orsino mit einem gehetzten Hirsche (Actæon):

*That instant was I turn'd into a hart;
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.*

Aehnlich vergleicht Antonius den gemordeten Cæsar mit einem zu Tode gehetzten Hirsche:

*Here wast thou bay'd, brave hart;
Here didst thou fall; and here thy hunters stand,
Sign'd in thy spoil, and crimson'd in thy lethe!
O world, thou wast the forest to this hart.*

Cæs. III, 1, 204.

65. Die spröde Olivia läßt dem um sie werbenden Herzog sagen:

*The element itself, till seven years' heat,
Shall not behold her face at ample view;
But like a cloistress, she will veiled walk.*

Tw. N. I, 1, 26.

Eine ähnliche Hyperbel gebraucht Laertes, da er seiner Schwester Ophelia räth, den Bewerbungen Hamlet's mit keuscher Zurückhaltung zu begegnen:

*The charest maid is prodigal enough
If she unmask her beauty to the moon.*

Haml. I, 3, 36.

66. Von dem Herzen als «Thron» der Liebe (Tw. N. I, 1, 37) ist nicht nur im Romeo, sondern auch im Othello (III, 3, 440) die Rede.

67. *I saw your brother
Most provident in peril bind himself,*

*To a strong mast that liv'd upon the sea;
Where, like Arion on the dolphin's back,
I saw him hold acquaintance with the waves,
So long as I could see.* Tw. N. I, 2, 11.

Ganz ähnlich wird im Sturm eine Rettung aus einem Schiffbruch geschildert:

*I saw him beat the surges under him,
And ride upon their backs — —
— — — his bold head
'bove the contentious waves he kept.*

Tp. II, 1, 114.

68. *And though that nature with a beauteous wall
Doth oft close in pollution, yet of thee
I will believe thou hast a mind that suits
With this thy fair and outward character.*

Tw. N. I, 2, 48.

Derselbe Gedanke:

*O, what may man within him hide,
Though angel on the outward side.*

Meas. III, 2, 285.

Es scheint mir zwecklos, die Sammlung von Parallelstellen noch weiter zu vervollständigen. Wenn schon die ersten beiden Scenen des Lustspiels eine solche Ausbeute lieferten, läßt sich ungefähr ermessen, wie wenig vollständig H. Conrad's Liste ist. Die Schlüsse, die er aus seiner statistischen Zusammenstellung macht, sind demnach ganz hinfällig.

Gerade wegen des Ansehens, das dieser Shakespeare-Forscher mit Recht genießt, schien es mir nöthig, seinen chronologischen Aufstellungen entgegenzutreten.

Obwohl die Viola-Scenen des Lustspiels natürlich in poetischen Motiven und im Ausdrucke sich öfters mit Jugenddichtungen berühren, zeigen sie doch im Versbau, Stil, in der Darstellungsweise und Auffassung der Charaktere durchaus das Gepräge der mittleren Periode. Parallelstellen zu diesen Scenen lassen sich nicht vorwiegend in den frühesten, sondern auch in späteren, ja sogar spätesten Dichtungen nachweisen; die meisten aber begegnen wohl in Dramen, die um 1600 verfaßt sind.

Wir werden also trotz H. Conrad's Ausführungen bei der älteren, durch innere und äußere Gründe gestützten, Ansicht bleiben dürfen, daß Was Ihr wollt erst um die Wende des Jahrhunderts, und zwar eher etwas nach 1600, gedichtet ist.

Im Winter 1600/1 erregte ein «Herzog Orsino» die Aufmerksamkeit London's. Virginio Orsino, Herzog von Bracciano, «der glänzendste Edelmann seiner Zeit», hielt sich damals als Gesandter am englischen Hofe auf und wurde von Königin Elisabeth und ihren Würdenträgern mit prunkvollen Festen, u. A. auch am Dreikönigsabend regaliert. Vielleicht ist Shakespeare dadurch auf seinen «Herzog Orsino» gekommen.

Jedenfalls wird Was ihr wollt, die Viola-Szenen eingeschlossen, bald nach der ersten Redaktion des Hamlet (1600) und nicht lange vor Othello (1602 ?) anzusetzen sein. Im Gebrauche seltener Worte stimmt es mit diesen beiden Dramen besonders häufig überein; auch die mehrfachen Parallelstellen sind bemerkenswerth.

Die von ihrem Bruder als ertrunken beweinte Viola ist gleichsam eine wiedergeborene Ophelia. Der Veilchenduft, von dem die rührende Gestalt der Geliebten Hamlet's umhaucht ist — (*from her fair and unpolluted flesh May violets spring!* Haml. V, 1, 263) — weht in die erste Scene des Lustspiels hinüber und kündigt mystisch-symbolisch die zarte, bescheidene Liebe Viola's an. Ueberhaupt kommen gerade in den ersten Scenen des Lustspiels mehrere Anklänge an die Hamlet-Tragödie vor.

Tw. N. I, 1, 26 vgl. Haml. I, 3, 37.

Tw. N. I, 5, 142 (— — *seek the crowner, and let him sit o' my coz*) vgl. Haml. V, 1, 4.

Tw. N. II, 1, 31 (*she is drown'd already, Sir, with salt water, though I seem to drown her remembrance again with more*) vgl. Haml. IV, 7, 185.

Tw. N. II, 2, 32 (*alas, our frailty is the cause*) vgl. Haml. I, 2, 46.

Tw. N. II, 4, 34 (*our fancies are more giddy and unfirm, more longing, wavering, sooner lost and worn, than women's are*) vgl. Haml. I, 3, 8.

Diese Beobachtung führt uns auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung wieder zurück.

Es ist gar nicht selten, ja fast die Regel, daß charakteristische poetische Gedanken, Wendungen, Vergleiche, mitunter ganze Verse, nicht bloß innerhalb derselben Shakespeare'schen Dichtung sich wiederholen, sondern mehrfach aus der einen in eine andere (bald danach verfaßte) gleichsam hinüberklingen. H. Conrad hat im Prinzip ganz Recht, wenn er aus der Häufigkeit der Anklänge chronologische Schlüsse zieht. Aehnlich wie von Wortechos kann man auch von Gedankenechos sagen: zeitlich weit auseinander liegende Dichtungen stimmen wohl auch in vereinzelten Fällen überein; wenn sich aber

die Parallelstellen häufen, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die betreffenden Dichtungen zeitlich eng zusammengehören. Und zwar läßt sich auch die Reihenfolge der Dichtungen meist erkennen: wenn gerade im Anfange, in den ersten Scenen eines Dramas mehrfache Reminiscenzen an eine andere Dichtung sich finden.

Als einziges oder hauptsächliches Kriterium für die relative Abfassungszeit die Häufigkeit von Parallelstellen zu verwenden, scheint mir mißlich; wohl aber können mehrfache Anklänge die aus anderen Gründen sich ergebende Nähe der Abfassungszeit bestätigen.

So habe ich bei den Jugenddichtungen Shakespeare's, die ich daraufhin durchgesehen, meine Ansichten über die Abfassungszeit durch Parallelstellen regelmäßig bestätigt gefunden. Wie ich schon in den Engl. Stud. XIX, 353 ff. und im Shakespeare-Jahrbuch XXX, 90 gezeigt hatte, leiten Wort- und Gedankenechos von Heinrich VI., 3. Th., hinüber zu der epischen Dichtung von Venus und Adonis, und von da zu Richard III.; daran schließen sich der Reihe nach Verlorene Liebesmüh, Lucretia, Romeo und Julia.

Ich will nun versuchen, die chronologische Reihenfolge noch etwas weiter fortzuspinnen.

Daß das Lustspiel von den beiden Veronesern inhaltlich von Romeo und Julia stark beeinflußt ist, darf ich nach der Untersuchung von Zupitza als bekannt voraussetzen. Es ist immerhin möglich, daß diese Komödie (wie bekannt, nur die Neubearbeitung einer älteren anonymen, welche verloren gegangen ist), von Shakespeare schon vor Romeo und Julia in Angriff genommen wurde. Aber ihre definitive Gestalt wird sie erst nachher, und zwar sehr bald nach Romeo und Julia, erhalten haben. Das geht einmal aus dem Umstände hervor, daß die Komposition theilweise durch die Tragödie beeinflußt ist (man vergleiche z. B. die erste Scene der beiden Veroneser mit den Schlusse der ersten Scene von Romeo; des verbannten Valentin's Klage, Gentl. III, 1, mit Rom. III, 3; Silvia's Gespräch mit dem verhafteten Freier, Gentl. IV, 2, mit Rom. IV, 1, Silvia's Gespräch mit Eglamour IV, 3 in der Inszenierung erinnernd an Rom. II, 2), sodann aber noch mehr aus den mehrfachen Anklägen.

Gleich die erste Scene enthält ein paar Reminiscenzen.

Wilt thou be gone? Sweet, Valentine, adieu.

Gentl. I, 1, 11.

Wilt thou be gone? It is not yet near day.
Rom. III, 5, 1.

— — — as the most forward bud
Is eaten by the canker, ere it blow. Gentl. I, 1, 75.

— — As is the bud bit with an envious worm,
Ere he can spread his sweet leaves to the air
Or dedicate his beauty to the sun. Rom. I, 1, 56.

Aber auch später finden sich noch manche Anklänge:

And seal the bargain with a holy kiss.
Gentl. II, 2, 7.

— — seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death. Rom. V, 3, 113.

— — being blind
How could he see his way to seek out you? Gentl. II, 4, 93.

Alas, that love, whose view is muffled still,
Should, without eyes, see pathways to his will. Rom. I, 1, 177.

Even as one heat another heat expels,
Or as one nail by strength drives out another,
So the remembrance of my former love
Is by a newer object quite forgotten. Gentl. II, 4, 192.

— — one fire burns out another's burning,
— — — — —

One desperate grief cures with another's languish:
Take thou some new infection to thy eye,
And the rank poison of the old will die.

Rom. I, 2, 46.
Love, lend me wings to make my purpose swift,
As thou hast lent me wit to plot this drift. Gentl. II, 6, 42.

With Love's light wings did I o'erperch these walls.
Rom. II, 2, 66.

Love — — lent me counsel. Rom. II, 2, 81.

And why not death rather than living torment?
To die is to be banish'd from myself;
And Silvia is myself; banish'd from her
Is self from self; a deadly banishment!

Gentl. III, 1, 169.
There is no world without Verona's walls,
But purgatory, torture, hell itself.

Hence-banished is banish'd from the world,
And world's exile is death: then banished
Is death mis-term'd. Rom. III, 3, 17.

Run, boy, run, run, and seek him out.

Soho, soho!

What seest thou?

Gentl. III, 1, 188.

So ho!

What hast thou found?

Rom. II, 4, 136.

By this pale queen of night I swear.

Gentl. IV, 2, 100.

By yonder blessed moon I swear. Rom. II, 2, 107.

Die Häufigkeit, das gegenseitige Verhältniß und die Vertheilung der Parallelstellen legen den Schluß nahe, daß die definitive Abfassung des Lustspiels unmittelbar nach Romeo anzusetzen ist. Wenn ich in meiner früheren Abhandlung Recht hatte, Romeo noch in den Winter 1593/4 zu verlegen (bei der sommerlichen Scenerie der Tragödie ist der geheizte Ballsaal, Rom. I, 5 doppelt auffällig), so müßte das Veroneser-Lustspiel etwa in den März-April 1594 fallen, Unmittelbarer Anschauung dürfte das schöne Gleichniß entnommen sein:

*O, how this spring of love resembleth
The uncertain glory of an April day,
Which now shows all he beauty of the sun,
And by and by a cloud takes all away.*

Gentl. I, 3, 85.

Das Lustspiel von den beiden Veronesern steht, wie bekannt, inhaltlich in engen Beziehungen zum Sommernachtstraum. Die Geschicke der beiden Liebespaare sind in den zwei Lustspielen so übereinstimmend, daß man wohl annehmen darf, der Sommernachtstraum sei durch Die beiden Veroneser im Gang der Handlung beeinflußt. Wörtliche Reminiscenzen und Gedankenechos stützen diese Vermuthung. Besonders die letzte Scene der beiden Veroneser, die ja der letzten Scene des vierten Akts im Sommernachtstraum so ähnlich ist, führt durch Ausdrucksparallelen in die erste Scene des Sommernachtstraums hinüber:

With triumphs, mirth, and rare solemnity.

Gentl. V, 4, 161.

With pomp, with triumph, and with revelling.

Mids. I, 1, 19.

I'll woo you like a soldier, at arm's end.

Gentl. V, 4, 57.

Hippolyta, I wo'd thee with my sword.

Mids. I, 1, 16.

Die Worte der Silvia:

*Had I been seized by a hungry lion,
I would have been a breakfast to the beast.*

Gentl. V, 4, 33.

erinnern vorausdeutend an die Geschichte von Pyramus und Thisbe.

Die Worte der Julia:

*Madam, 't was Ariadne passioning
For Theseus' perjury and unjust flight —*

Gentl. IV, 4, 172.

zeigen, daß der Geist des Dichters sich damals schon mit der Theseus-Sage, die er aus Plutarch kennen lernte, beschäftigte (vgl. Mids. II, 1, 80).

Ferner läßt sich vergleichen:

Love is like a child. Gentl. III, 1, 124.

And therefore is Love said to be a child.

Mids. I, 1, 238.

und

now my love is thaw'd. Gentl. II, 4, 200.

*my love to Hermia,
Melted as the snow, seems to me now
As the remembrance of an idle gawd.*

Mids. IV, 1, 171.

Eine deutliche Reminiscenz liegt sodann vor in den Versen:

*Yet, spaniel-like, the more she spurns my love,
The more it grows and fawneth on her still.* Gentl. IV, 1, 14.

*I am your spaniel; and, Demetrius,
The more you beat me, I will fawn on you:
Use me but as your spaniel, spurn me, strike me.* Mids. II, 1, 203.

Auch die ähnliche Ausdrucksweise in den folgenden Versen scheint mir bemerkenswerth:

Love hath chased sleep from mine enthralled eyes. Gentl. II, 4, 134.

So is mine eye enthralled to thy shape. Mids. III, 1, 142.

Aehnlichkeit in poetischen Gedanken und Motiven tritt noch öfters hervor. So läßt sich die Rede des Egeus in der ersten Scene vergleichen mit dem Zwiegespräch zwischen dem Herzog und Valentin (Gentl. III, 1) und namentlich mit den Rathschlägen die Proteus dem Thurio giebt (III, 2, 69 ff.). Der Monolog der Helena am Schlusse der ersten Scene entspricht dem Monologe der Julia am Ende des vierten Akts des Veroneser-Lustspiels. Man vergleiche:

She in my judgment was as fair as you.

Gentl. IV, 4, 156.

Through Athens I am thought as fair as she.

Mids. I, 1, 227.

— — *If this fond Love were not a blinded god.*

Gentl. IV, 4, 201.

And therefore is wing'd Cupid painted blind.

Mids. I, 1, 235.

Der untreue Lysander argumentiert ganz ähnlich wie der untreue Proteus:

*Unheedful vows may heedfully be broken;
And he wants wit that wants resolved will,
To learn his wit to exchange the bad for better.*

Gentl. II, 6, 11.

*The will of man is by his reason sway'd;
And reason says, you are the worthier maid.*

— — *Reason becomes the marshall to my will
And leads me to your eyes — —*

Mids. II, 2, 15.

Wiederum läßt die relative Häufigkeit und Vertheilung der Parallelstellen darauf schließen, daß der Sommernachtstraum sehr bald auf Die beiden Veroneser folgte. Falls unsere bisherige Chronologie richtig war, würden wir also den Sommernachtstraum in den Sommer oder noch in den Frühling 1594 zu setzen haben, da beide Lustspiele schwerlich viel Zeit in Anspruch nahmen. Dies Ergebniß stimmt genau zu dem auf andere Weise ermittelten (Archiv f. n. Spr. XCV, 291 ff.). Da Shakespeare bei der Abfassung des Sommernachtstraumes durch die Erzählung des Ritters (Knightes Tale) in Chaucer's Canterbury Tales poetisch angeregt worden ist, so scheint mir auch bemerkenswerth, daß schon Die beiden Veroneser eine Reminiscenz an jene poetische Erzählung aufweisen.

O gentle Proteus, Love's a mighty lord.

Gentl. II, 4, 136.

*The god of love, a! benedicite,
How mighty and how gret a lord is he!¹)*

Kn. T. V, 927.

Mit dem Sommernachtstraum scheint ferner das Lustspiel von der Widerspenstigen Zähmung in engen Beziehungen zu stehen. Als Shakespeare den Sommernachtstraum dichtete, wird ihm schon die ältere Komödie «*Taming of the Shrew*» (1594 aufgeführt und gedruckt) in Gedanken vorgeschwettet haben. Denn nicht nur die Idee des Stückes im Stücke scheint daraus entnommen, sondern auch die Verknüpfung der Rüpelkomödie mit dem Elfschrank; und die Scene, in welcher Theseus mit seinem Jagdgefolge auftritt, dürfte durch das Vorspiel zur Widerspenstigen beeinflußt sein. Zettel's Verzauberung und seine lächerliche Rolle als Titania's Geliebter erinnert deutlich an die Rolle, welche der betrunkene Kesselflicker spielt, oder in welcher vielmehr mit ihm gespielt wird. Der nahe Zusammenhang wird durch mehrfache Anklänge bestätigt, die aber fast ausschließlich auf die ersten Scenen der Widerspenstigen beschränkt sind:

*We will — — — —
Mark the musical confusion
Of hounds and echo in conjunction.*

Mids. IV, 1, 116.

*Thy hounds shall make the welkin answer them,
And fetch shrill echoes from the hollow earth.*

Tam. Ind. 2, 47.

Uttering such dulcet and harmonious breath.

Mids. II, 1, 151.

To make a dulcet and a heavenly sound.

Tam. Ind. 1, 51.

¹⁾ Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, daß Shakespeare noch durch eine andere Stelle in derselben Erzählung des Ritters poetisch angeregt wurde:

*The busy larke, messenger of daye,
Salueth in hire song the morwe grey;
And fyry Phebus ryseth up so brighte,
That al the orient laugheth of the lighte,
And with his stremes dryeth in the greves
The silver dropes, hongyng on the leeves. Kn. T. 633.*

Dazu das berühmte Lied aus Cymbeline:

*Hark, hark, the lark at Heaven's gate sings
And Phoebe 'gins arise . . .*

*Then fate o'errules, that one man holding troth,
A million fail, confounding oath on oath.*

Mids. III, 2, 92.

— — — and kiss on kiss

She vied so fast, protesting oath on oath.

Tam. II, 1, 310.

So is mine eye enthralled to thy shape.

Mids. III, 1, 142.

— — Whose sudden sight hath thrall'd my wounded eye.

Tam. I, 1, 225.

*Faintness constraineth me
To measure out my length on this cold bed.*

Mids. III, 2, 428.

*Were he not warm'd with ale,
This were a bed but cold to sleep so soundly.*

Tam. Ind. 1, 32.

. . . death-counterfeiting sleep.

Mids. III, 2, 304.

Grim death, how foul and loathsome is thine image.
(mit Beziehung auf den schlafenden Kesselflicker)

Tam. Ind. 1, 35.

Auch die übereinstimmenden Ausdrücke: 'a watery eye' Mids. III, 1, 203; Tam. Ind. 1, 128, 'love in idleness' Mids. II, 1, 178: Tam. I, 1, 157, beide übereinstimmend im Versausgangen gebraucht, seien als Wortechos erwähnt.

Im weiteren Verlaufe der Widerspenstigen aber dürften sich kaum noch charakteristische Anklänge an den Sommernachtstraum nachweisen lassen. Das scheint mir darauf hinzuweisen, daß der Widerspenstigen Zähmung bald nach dem Sommernachtstraum abgefaßt oder wenigsten begonnen wurde. Die Charaktere der Hermia und des widerspenstigen Käthchens sind ähnlich gezeichnet.

Von der Zähmung der Widerspenstigen werden wir durch Anklänge und Reminiscenzen zu der Historie von König Johann geführt.

Die Worte des Bastards Faulconbridge:

*Here's a large mouth, indeed,
That spits forth death and mountains, rocks and seas,
Talks as familiarly of roaring lions
As maids of thirteen do of puppy dogs!*

— — He speaks plain cannon fire, and smoke and bounce.

John II, 1, 457.

könnten auch als Echo oder Antwort für die Rede des Petruchio gelten:

*Have I not in my time heard lions roar?
Have I not heard the sea, puff'd up with winds,
Rage like an angry boar chafed with sweat?
Have I not heard great ord'nance in the field,
And heaven's artillery thunder in the skies?*

Tam. I, 2, 201.

Aus der letzten Rede der Katharina in Tam. V, 2 klingen noch einige Sätze und Verse in die Historie leise herüber:

*And craves no other tribute at thy hands
But love — — —
Such duty as the subject owes the prince,
Even such a woman oweth to her husband.*

Tam. V, 2, 152,

*Needs must you lay your heart at his dispose,
Subjected tribute to commanding love.*

John I, 1, 263,

To bandy word for word and frown for frown.

Tam. V, 2, 171.

Here have we war for war and blood for blood.

John I, 1, 19.

But now I see our lances are but straws.

Tam. V, 2, 172.

*For your own ladies and pale-visaged maids
Like Amazons come tripping after drums,
Their thimbles into armed gauntlets change,
Their needles to lances.* John V, 2, 154.

Auch der Vergleich mit der Aalhaut (*my arms such eel-skins stuff'd*) in John I, 1, 141 scheint auf einer Reminiscenz an Tam. IV, 3, 179:

*Or is the adder better than the eel,
Because his painted skin contents the eye?*

zu beruhen.

Und wenn gleich in der ersten Scene von König Johann der Reisende von den Alpen, Apenninen und dem Flusse Po spricht, so scheint es, als wenn der Geist des Dichters noch halb in Oberitalien weilte, wohin er (vom Originale abweichend) die Scene des Lustspiels von der Zähmung der Widerspenstigen verlegte. Auch sei an die ähnliche Zeichnung der Charaktere von Petruchio und Bastard Faulconbridge erinnert.

Uebrigens scheint auch der Schluß des Sommernachtstraums dem Dichter noch in ziemlich lebhafter Erinnerung gewesen zu sein, als er König Johann verfaßte:

The iron tongue of midnight hath told twelve.

Mids. V, 1, 370.

*Now it is the time of night
That the graves, all gaping wide,
Every one lets forth his sprite,
In the church-way paths to glide.*

Mids. V, 1, 386.

*— — — if the midnight bell
Did, with his iron tongue and brazen mouth,
Sound on into the drowsy race of night;
If this same were a churchyard where we stand.*

John III, 3, 37.

*And the blots of Nature's hand
Shall not in their issue stand;
Never mole, hare-lip, nor scar,
Nor mark prodigious, such as are
Despised in nativity,
Shall upon their children be.*

Mids. V, 1, 417.

*If thou — — — wert grim
— — Full of unpleasing blots and sightless stains,
Lame, foolish, crooked, swart, prodigious,
Patch'd with foul moles and eye-offending marks.*

John III, 1, 43.

Von König Johann führt die vergleichende Betrachtung zum Kaufmann von Venedig. Hier sind es besonders zwei Eigennamen, welche die zeitliche Aufeinanderfolge darthun. Im 1. Akt, 2. Sc. wird der junge Baron Falconbridge als einer der Freier Portia's genannt, offenbar in Erinnerung an die Baronets Faulconbridge in König Johann. Interessanter und beweisender noch ist die Erwähnung der Sandbank *the Goodwins* ('*a very dangerous flat and fatal*') in Merch. III, 1, wo ein Schiff Antonio's gescheitert sein soll; denn ebenda (*Goodwin sands*) sind auch nach den Berichten in John (V, 3; V, 5) Schiffe gescheitert. Es ist daher zugleich als Wort- und Gedankenecho aufzufassen, wenn die Worte in der ersten Scene des Kaufmanns von Venedig

*I should not see the sandy hour-glass run
But I should think of shallows and of flats,
And see my wealthy Andrew dock'd in sand —*

Merch. I, 1 25.

erinnern an

— — — half my power this night
Passing these flats, are taken by the tide.

John V, 6, 39.

Auch sonst klingen einzelne Wendungen und Gedanken aus König Johann (besonders aus den allerletzten Szenen) in den Kaufmann hinüber:

Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them. John V, 7, 115.

— — all the world desires her,
From the four corners of the earth they come
To kiss this shrine

Merch. II, 7, 38.

We will — — —
Like a bated and retired flood
Leaving our rankness and irregular course,
Stoop low within those bounds we have o'erlook'd
And calmly run on in obedience,
Even to our ocean, to our great King John.

John V, 4, 56.

A substitute shines brightly as a king.
Until a king be by, and then his state
Empties itself, as doth an inland brook
Into the main of waters. Merch. V, 1, 94.

For at Saint Mary's chapel presently
The rites of marriage shall be solemnized.
John II, 1, 538.

Straight shall our nuptial rites be solemnized.
Merch. II, 9, 6.

Within this wall of flesh
There is a soul counts thee her creditor
And with advantage means to pay thy love.
John III, 3, 20.

Diese Worte spricht König Johann zu Hubert, dem Kerkermeister des Knaben Arthur. Der Kaufmann von Venedig, Antonio, sagt auf dem Wege zum Kerker:

These griefs and losses have so bated me
That I shall hardly spare a pound of flesh
To-morrow to my bloody creditor.
Well, gaoler, on. Merch. III, 3, 32.

Am Schlusse von König Johann (V, 7, 21) wird vor dem Tode des Monarchen auf den Schwanengesang angespielt. In der letzten Scene aber wird dem neuen Könige gehuldigt. Eine ähnliche Ideenassocation liegt im Kaufmann von Venedig vor in der Rede der Portia bei der Kästchenwahl:

*Then if he lose, he makes a swan-like end,
Fading in music — — —
He may win;
And what is music then? Then music is
Even as the flourish when true subjects bow
To a new-crowned monarch.* Merch. III, 2, 44.

Daß die Historie von Richard II. zeitlich eng zusammengehört mit dem Kaufmann von Venedig, wird wohl ziemlich allgemein angenommen¹⁾). Auch hier wird der Zusammenhang durch Wortechos bestätigt, welche ziemlich deutlich darthun, daß Richard II. bald nach dem Kaufmann anzusetzen ist. Denn offenbar hat bei der Abfassung der ersten zwei Akte von Richard II. die Erinnerung an den Schluß des Kaufmanns nachgewirkt, wie aus folgenden Parallelen erhellt:

*The weakest kind of fruit
Drops earliest to the ground; and so let me.*
Merch. IV, 1, 115.

The ripest fruit first falls, and so doth he.
Rich. II. II, 1, 153.

*Since he hath got the jewel that I loved
— — — — —
I will become as liberal as you.* Merch. V, 1, 224.

*— — every tedious stride I make
Will but remember me what a deal of world
I wander from the jewels that I love.*
Rich. II. I, 3, 268.

*His sceptre — — —
The attribute of awe and majesty.*
Merch. IV, 1, 190.

by my sceptre's awe. Rich. II. I, 1, 118.

¹⁾ Dowden und Andere (auch Georg Brandes in seiner neuen Shakespeare-Biographie) wollten allerdings Richard II. in die Jahre 1593/94 verlegen, hauptsächlich wohl aus metrischen Gründen. Aber mit Recht wird andererseits betont, daß diese Historie schon deutlich auf Heinrich IV. hinweist, damit eng zusammenhängt, und daher nicht lange vorher gedichtet sein muß.

Eine Erinnerung an die Gerichtscene im Kaufmann von Venedig (besonders IV, 1, 325) scheint ferner vorzuliegen in den Worten:

*Wrath-kindled gentlemen, be ruled by me.
Let's purge this choler without letting blood:
This we prescribe, though no physician;
Deep malice makes too deep incision.*

Rich. II. I, 1, 152.

Auch die Erwähnung des Juwels in verschlossenem Kästchen (Rich. II., I, 1, 180 vgl. Merch. II, 7, 54) und der ausgelassenen Füllen (Rich. II., II, 1, 70 vgl. Merch. V, 1, 72) dürfte durch Gedanken-echos veranlaßt sein. Man vergleiche auch:

*— — — no metal can,
No, not the hangman's axe, bear half the keenness
Of thy sharp envy.* Merch. IV, 1, 124.

*— — hack'd down — —
By envy's hand and murder's bloody axe.*

Rich. II. II, 1, 21.

So verschieden Richard II. von dem Kaufmann von Venedig in Inhalt, Stoff, in der Scenerie, Darstellungsweise auch ist, so läßt sich doch eine ähnliche Grundstimmung nicht verkennen: einträumerisch-weicher, sanft melancholischer Ton, ein tiefes Gefühl von der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit irdischen Glückes, von der Nichtigkeit äußerer Glanzes. Die beiden Dramen stimmen auch darin überein, daß sie außergewöhnlich reich sind an biblischen Wendungen und Anspielungen. Endlich ist bemerkenswerth, daß Shakespeare in der Historie wie in der Komödie unter der Einwirkung Marlowe's steht: Barabbas, der Jude von Malta, ist das Vorbild des Shylock; Eduard II. ist das Vorbild von Richard II.

Der übertriebene Respekt vor den metrischen Kriterien hat früher Manchen verleitet, Richard II. zu früh ansetzen. Heute wissen wir, daß namentlich der *Rhyme-Test* nur sehr bedingte Gültigkeit hat: daß Shakespeare im Allgemeinen in früheren Jahren eine größere Vorliebe für den Reim hatte als in späteren, ist ja unleugbar. Aber es ist pedantisch, aus der Häufigkeit der Reime die relative Abfassungszeit mit Genauigkeit bestimmen zu wollen. Man läßt dabei außer Acht, daß die Anwendung des Reimes doch auch durch den Inhalt, den Ton, die Stimmung, durch literarische Einflüsse, manchmal vielleicht auch durch die Laune, die größere oder geringere Sorgfalt bei der Ausarbeitung, bedingt ist. Trotz der zahlreichen Reime in Richard II.

zweifelt doch jetzt kaum noch jemand daran¹⁾, daß diese Historie nach Richard III. anzusetzen sei (vgl. Brandl, Shakespeare S. 72). Als Shakespeare Richard III. schrieb, war das Beispiel von Marlowe's Blankvers maßgebend für ihn; später emanzipierte er sich in der Diktion und im Versbau mehr und mehr von diesem Muster.

Der Stil ist besonders im ersten Akt von Richard II. euphuistischer und reicher an Concetti als im Kaufmann von Venedig; aber, wie zum Theil schon hervorgehoben, die manierirte Sprache dient hier dem Zwecke der Charakteristik. Auch in späteren Dramen, z. B. im Hamlet, hat Shakespeare einzelne Personen noch gelegentlich geziert und euphuistisch sprechen lassen. Nichts hindert uns also, Richard II. auf den Kaufmann von Venedig folgen zu lassen. Wenn nun König Johann etwa in den Winter 1594/5, der Kaufmann von Venedig in den Sommer 1595 zu setzen ist, so müßten wir wohl den Winter 1595/6 als ungefähre Auffassungszeit von Richard II. annehmen. Dazu stimmt die herbstlich-winterliche Färbung der Historie, ebenso wie die sommerliche des Merchant of Venice.

Es scheint mir überhaupt, als wenn die Historien und Tragödien im Allgemeinen mehr den Wintermonaten ihre Entstehung verdanken (*a sad tale is best for winter!*), die Lustspiele dagegen gewöhnlich im Sommer verfaßt wurden. Wenigstens ist das Kolorit der Lustspiele gewöhnlich das des Sommers, in den Tragödien oder Historien dagegen sind meist, selbst wenn die Scenerie sommerlich ist, die aus unmittelbarer Anschauung stammenden Vergleiche und Anspielungen mehr der Winternatur entnommen (z. B. Rich. II., I, 3: Dezemberschnee; I, 4: kalter Nord-Ostwind; II, 1: «frostiger» Rath; IV, 1: Schneemann; V, 1: langweilige Winternächte; durchschauernde Kälte).

Es ist auch vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß die Komödien fast ausschließlich in ländlicher Umgebung spielen, die Tragödien und Historien dagegen mehr Großstadtluft atmen. Hat der Dichter vielleicht die Sommermonate zum Theil fern von London, etwa in Stratford, zugebracht? Regelmäßige Theaterferien (abgesehen von den durch die Pest erzwungenen) gab es damals allerdings nicht; aber öfters machten die großstädtischen Truppen im Sommer Kunstreisen in die kleineren Städte.

¹⁾ G. Brandes allerdings hält Richard II. noch für das ältere Stück und eine unreife Jugendarbeit Shakespeare's (William Shakespeare, S. 171).

The Earliest Official Record of Shakespeare's Name.

By
Charlotte Carmichael Stopes.

In the Declared Accounts of the Treasurer of the Chamber (Pipe Office 542), we find the earliest official record of the name of our great dramatist. There are earlier personal notices of William Shakespeare the Stratfordian's baptism, marriage, and paternity; of his association in his parents' case to recover his mother's lost inheritance of Asbies. But this is the first notice of William Shakespeare the Actor:

To William Kempe, William Shakespeare, and Richard Burbage, servaunts to the Lord Chamberleyne upon the Counelles warrant dated at Whitehall xv. die Marcij 1594, for twoe severall comedies or enterludes, shewed by them before her Majestie in Christmas tyme laste paste, viz. upon St Stephens daye, and Innocentes day XIII^h vi^s viii^d, and by way of her Majesties rewarde vi^h XIII^s iv^d, in all xx^h.

Elizabeth spent that Christmas at Greenwich, as may be seen from the entries in the same bill, of the expenses of preparing the Palace for the Queen's reception of that date.

Collier, when writing the History of the Drama was not aware of this entry. In noticing the petition of the inhabitants of the Blackfriars district against the allowance of the theatre there in 1596, he says that he found a paper pinned to this, containing a counter petition of the Players, in which Shakespeare's name appears fifth in order, and he says that "this entry is anterior by seven years to any official notice of Shakespeare's name". This paper of Collier's

has not generally been accepted as genuine; but his words concerning it show that he had not seen this earlier and uncontestedly genuine record.

Mr. Halliwell-Phillipps notices it, but even he does not see its full bearing. There is something to be gleaned from the name of the Treasurer of the Chamber; and something to be suggested in regard to the title of at least one of the Christmas Plays of 1594. The study of the Treasurer's Books teaches us a good many things; but they require to be read in the light of other facts. They show that there was a fashion in players as well as in plays, and that the same players frequently appeared in connection with different companies. It may be worth noting that the payments to "the Lord Chamberlain's players" had ceased from 1588, and that "The Queen's Players" had taken their place. These appear to have received payments "on a warrant, dated 31st Jan. 1593/4, for a play performed on Twelfth Day at night laste paste at Hampton Courte in all X^l." The person who rendered the Bills from 29th September 1592, till 16th December 1595, was Mary, Countess of Southampton. She did this as widow and executrix of Sir Thomas Heneage, Vice-Chamberlain of the Royal Household, and Treasurer of the Chamber. But on reference to other sources of history, I find these dates are impossible. It took a long time to unravel the puzzle. But it appears certain that either through ill-health, pressure of business, or indolence, Sir Thomas Heneage had allowed his accounts to fall in arrears, and that his widow as executrix had to work them up to the date of her resignation. It is worth noting some of the events that had occurred before this period. Mary, the daughter of Anthony Browne, Viscount Montague, was the widow of the Earl of Southampton, who had died on 4th Oct. 1581, and the mother of the young Henry, Earl of Southampton, who was born on 6th Oct. 1573. In a curious book, called "Honour in his Perfection", 1624, the author, G. M. (Gervase, or George) Markham, gives the character of the Earl of Southampton with high praise: "He spent his younger times in the study of good letters ... and often combined that study with travel and foreign observation". He had matriculated at Cambridge Dec. 11th 1585. Had taken his degree there on June 6. 1589, and was afterwards incorporated at Oxford, August 19th 1592. He was admitted to Gray's Inn, Feb. 29th 1587/8 by William Cecil, Lord Burleigh, By June 4th 1589 "the Earl of Southampton's armour was to be scoured and dressed up by his Executors" (see State Papers, Domestic Series, of

that date). On March 2nd 1590/1, though still in the Wardship of Lord Burleigh, he writes to Earl Essex from Dieppe, professing his will to serve him, though he has nothing to give but himself (see Cecil Papers). In the same year Lord Burleigh thought of marrying him to his grand-daughter (see Sir Thomas Stanhope's letter to Lord Burghley about the arrangement, July 15th 1590). But apparently the young Earl did not agree to his guardian's proposals. On his return to London, he carried on his studies at Gray's Inn. In the Plague year, on April 18th 1593, Venus and Adonis had been registered as his copy in the Stationers Books, by Richard Field, Vautrollier's Stratford apprentice, son-in-law and successor. It was dedicated, with timid respect, by William Shakespeare to the young Earl of Southampton, then only in his 20th year, a suitable soul, thought the author, to appreciate the poetry that was in him. And so it proved. Kindly offices warmed his grateful heart to admiring friendship. In November 1593, Sir Thomas Heneage, a disconsolate widower, writes to Lord Burghley, deplored the death of his wife, from "his woful house at Copthall in Essex". Six months later he had consoled himself, by marrying Mary, Countess of Southampton, in that very same month of May 1594 in which Shakespeare fulfilled the promise made to his young patron by writing (or at least completing), by dedicating in a new and loving style, and by publishing the fruit of his "graver labours", in Lucrece. This marriage materially increased Southampton's power to help his friend the poet. His polished and courtly stepfather was trusted by Elizabeth, and all-powerful in the court. Lucrece made Shakespeare famous at once. It gave the key to his first poem in a way that disarmed future criticism. It was noticed by contemporary poets even in the same year. By the 3rd of September, 1594, was entered at Stationers Hall, "Henry Willowie his Avisa" in which Shakespeare largely figures, and in which his new book is named:

Yet Tarquyn plucked his glistering grape,
And Shakespeare paints poor Lucrece rape.

Sir William Herbert, in the Epicedium of Lady Helen Branch, 1594, says,

You that have writ of chaste Lucretia,
Whose death was witness of her spotless life.

And Drayton also, in his "Matilda", which appeared in 1594, adds,

Lucrece, of whom proud Rome hath boasted long,
Lately revived to live another age.

The following year, Clark in his "Polinanteia", Thomas Edwardes in his "Cephalus and Procris", and Edmund Spenser, in his "Colin Clout's come home again", refer to Shakespeare, and George Markham, in his tragedy of Sir Richard Grenville, addresses Southampton thus,

Thou, the laurel of the Muses hill,
Whose eye doth crown the most victorious pen.

But we must not forestall our dates. We may well imagine Southampton's mother showing greater approval of Shakespeare now, and Southampton's expressing even warmer sympathy. The youth came of age on Oct. 6th 1594.

Seven months after the registration of *Lucrece* by the Stationers company, the author was summoned to play before the Queen at Greenwich twice, on St Stephen's Day, 26th December, and on Innocents day, 28th December, 1594. And in this year, once more payments are recorded to "the Lord Chamberlain's Servants", but not indiscriminately, not generally. For the first and last time, it is noted that "William Shakespeare" was among the players, and among those that received the payments. It might have happened before and afterwards, but it was not thought important enough to notice, save by Mary, Countess of Southampton, the mother of Shakespeare's friend, in the "*Lucrece*" year. And I am glad she spelt his name correctly, in the form it appeared in his dedications, the natural way according to the Court spelling of the period — *Shakespeare*. Poor lady! she was to lose her affectionate husband on 17th October 1595; to have sad worries over his accounts, receiving an unpleasant letter even from the Queen herself¹⁾ about the deficit; just when her hopeful son had plunged over head and ears in love with the fair Elizabeth Vernon, the Queen's maid of honour, a love that roused the wrath of Burghley and the Queen, and resulted in a marriage that thwarted his fair prospects and finally landed him in prison. His power to help Shakespeare was materially decreased, after that year.

¹⁾ „At the decease of your late husband, Sir Thomas Heneage, he had £ 1, 314. 15. 4 in hand as Treasurer of the Chamber . . . You, as Executrix have paid up £ 401. 6. 10. and £ 394. 9. 11. to the guard and others . . . We require immediate payment of the balance £ 528. 18. 7. to the Treasury of the Chamber, on which you shall receive acquittance for the whole sum" (A draft, damaged; see State Papers, Domestic Series, Elizabeth). Sir William Killigrew steps into the post, and she renders her last bill for "1 year and 62 daies from 15th Sept. 36 to 16th Dec. 38 Eliz." His first account is rendered from 16th Dec. 1595, till the 3rd July 1596.

Having shown thus to whom we owe this first record of Shakespeare's name, I would like to consider the probable title of one of these new Christmas plays of 1594. Greene's "Groatsworth of Wit" 1592, and Chettle's apology in "Kind Heart's Dream" in the same year, suggest Shakespeare's earlier relations to the Drama. In 1593 a letter written to Lord de Clifford styles Shakespeare "our English tragedian". Through the winter of 1593/4 *Titus Andronicus* was being acted, and by Feb. 6th 1594 was registered in the Stationers books to John Danter: "A Noble Roman History of *Titus Andronicus*". But this could not have been one of these two plays, whose light character is shown by their being named "Comedies or Interludes". "The Revel's Book" fails us during Shakespeare's most critical years. The accounts of the Chamber chiefly concern themselves with the moneys spent, and ignore the literary hunger of posterity. There is no mention of these plays, and no clue to a title for either of them save through a strange scene where William Shakespeare was in a peculiar manner associated with Francis Bacon, and men had, for the first time, to decide upon their rival merits.

At Gray's Inn, 1594, there were to be extraordinary Christmas festivities, to make up for the dulness during the time of the Plague. The Students were to represent a King, a Court, a State, with all the gorgeous ceremonies connected therewith: a good training for young ambitious lawstudents. The Prince of Purpoole and his selected officers chose all the revels of that Christmas week. They had selected Innocents night, Dec. 28th, as the date of their first special play, and a great stage had been erected in their Hall. But the goodly company of real Lords and Ladies they had invited, were not amenable to the mock Prince's discipline. They all seem to have aspired to the seats of honour on the stage, and the throng was so great, that after much uproar and disorder, in default of "the very good inventions and conceptions" which had been intended for the delectation of the guests, they had

to content themselves with ordinary dancing and revelling, and when that was over, with a Comedy of Errors like to Plautus his *Menæchmus*, which was playd by the players.

This performance seems to have been considered the crowning disgrace of the evening.

Next day a "conjurer" was arraigned on the charges of having caused the confusion by magic;

and of having foisted a company of base and common fellows to make up our disorders with a play of Errors and Confusions.

Justice prevailed in this trial, however, and the officers of the Christmas Court were sent to the Christmas Tower for neglect of their duty. The members held a consultation "how to recover their lost honour with some graver conceipt". Spedding feels certain that Bacon aided them, for in the rival show that was brought forward on the 3rd January ("Divers Plots and Devices"), the "speeches carry his signature in every line". The Councillors treat of the laws of chivalry and the enrolment of knights; of the glory of war, the study of philosophy; of virtue and good government; of procuring "eternizement and fame by buildings and foundations". The Sixth Councillor was the first to suggest

sports and pastimes, feasting, music, dancing, triumphs, comedies, love, and ladies. Whom the Prince of Purpoole answered and set his company to dancing.

The performance of which night's work, being very carefully and orderly handled, did so delight and please the nobles and the other auditory, that thereby Gray's Inn did not only recover their lost credit, quite take away all the disgrace that the former night of errors had incurred, but got instead thereof so great honour and applause as either the good reports of our honourable friends that were present could yield, or we ourselves desire". "The reconciliation between "Gray's Inn", and "The Temple", whose friendliness had been disturbed by the "night of Errors", was complete: see *Gesta Grayorum, or the History of the high and mighty Prince of Purpoole, who reigned and died 1594*, W. Canning; and Nichol's Royal Progresses, Fol. III. It is generally allowed that this "Comedy of Errors" was Shakespeare's play of that name, and that the company who played it were his, as no other would have a right to do so. I made a point of this in my "Bacon-Shakespeare Question answered", but I did not then know of this entry in the accounts of the Treasurer of the Chamber. It was the same date as the play before the Queen at Greenwich!

But here we see the importance of noting trivial details. Generally the plays are said to have been shown on "New year's day at night", or "on Innocents day at night last past"; this particular entry was for "Innocents day". There was quite time for the players to return after a day performance from Greenwich to London, there was time for them to take some rest and food together, but there was not time for them to have separated and gone to their own homes, bag and baggage; before they must

have been summoned by one who knew where they were to be found. "The Comedy of Errors", was necessarily a new play at that date; but it may be held as certain that the first performance of a new play would not have taken place on an unexpected opportunity such as this. My own opinion is that the new play was written specially to be produced that Christmas before the Queen, who loved not to be put off with "printed plays"; and that, when the call came, the Chamberlain's Servants were ready with their speeches, and their clothes, ready to seize the opportunity, made by fate for their advantage. It is more than likely that the Earl of Southampton escorted the party returning (on horseback doubtless) from Greenwich to London, that he supped with them, either at an inn, or at his own house, that he left them carousing, and went on to the Gray's Inn Revels. What more likely than that he saw the opportunity of quieting the confusion, and of advancing his own special Poet, at the same time? It is more than probable that he summoned them personally on this occasion. No one would have been allowed to reach that stage without the guidance of one familiar to the place. Was it not Christmastide? I like to picture Shakespeare and his fellows taking possession of that stage, bravely acting through the confusion, until interest arose, and the audience listened in silence to the well-rehearsed play they had shown that day before the Queen. Southampton, no doubt an unwearied and appreciative listener, shared his friend's triumph in the situation, and likely presented a suitable "reward" to the company for their special services. Because among the various indignant questions asked at the "Enquiry" next day, there was none heard, "Who paid the Players?" Southampton doubtless thought they richly deserved a reward. They would go home happy. Bacon, with many others, went home, perplexed and mortified, brooding anxiously how to retrieve the lost honour of Gray's Inn, where "base fellows" had usurped the very stage they had destined for themselves.

I emphasize this proof that Bacon could not at least have written "The Comedy of Errors", because it is one of the plays most triumphantly claimed for him on account of its source. It is one of the hackneyed *cruces* that Baconian claimants propose to good Shakespeareans — "How could this man be scholar enough to find the plot of the Comedy of Errors, in the untranslated play of the Menæchmi of Plautus?" Though I believe Shakespeare's Latin was sufficient to allow him to find a plot where he pleased, our opponents do not generally know that a translation of this special play was registered in the Stationers

books on June 16th 1594, by Thomas Creede. It is easy to suppose that the Earl of Southampton had an early copy, might even have seen the translation in manuscript, and might have suggested the plot as suitable for the Royal Play: "A Booke entitled Menæchmi, being a pleasant and fine conceited Comedy, taken out of the most wittie poet Plautus, chosen purposely from out the rest as being the least harmeful and most delightful". And Shakespeare, as usual, improved on his authorities. How busy he must have been, in that memorable year, to have had the play in acting readiness six months after the translation.

Exactly eleven years later, "on Innocents day at night 1605", the King's Company, played "The Comedy of Errors by Shakespeare", before a new Sovereign and a new Court. Bacon and Southampton likely saw it together again then. Did they remember "the night of Errors", in old Gray's Inn, when Shakespeare heroically filled the gap in the Prince of Purpoole's festivities? Or the following 3rd of January, when Bacon was for the first time pitted against Shakspeare? A careful study of "Divers Plots and Devices" is quite sufficient to educate those who claim too much for Bacon, into a recognition of the distinction between the literary and artistic styles of two great men, so different in genius and in aspiration.

The sixteenth century legal students, and their friends, or some of them, pronounced in favour of Bacon's "Councillors", posterity has preferred Shakespeare's "Errors".

¹⁾ On Dec. 6th 1895, some gentlemen at Gray's Inn reproduced "The Comedy of Errors" in their Hall under the direction of Mr. Poel of "The Elizabethan Stage Society". A full notice appeared in "The Times" of 7th Dec. 1895, in which it is taken for granted that the first representation took place under the direction of the Prince of Purpoole, which is evidently not the case. The Times correspondence ensuing, on the 13th December and later dates, discusses whether there was a stage or not; and other points concerning the first representation of that play in that Hall.

Shakespeare's „Heinrich VIII.“ und Calderon's „La cisma de Inglaterra“.

Von
Wolfgang von Wurzbach.

I.

Shakespeare's Heinrich VIII. schließt mit einer rühmenden Verherrlichung der Königin Elisabeth, welche der Dichter anlässlich ihrer Geburt und Taufe dem Erzbischof Cranmer in den Mund legt:

Dies Königskind verheißt dem Reich
Tausend und abertausend Segensfülle,
Die Zeit zur Reife führt . . .

sagt er, und weiter:

Saba's Fürstin
Hat Weisheit nicht und Tugend mehr geliebt,
Als diese holde Unschuld. Jede Zier,
Jedwede Anmut so erhabnen Haupt,
Und jede Tugend, die den Frommen schmückt,
Ist doppelt stark in ihr.

Dieser Panegyrikus am Schlusse des Dramas kommt nicht unerwartet, denn die ganze Anlage und insbesonders einzelne Stellen in früheren Scenen haben mit darauf vorbereitet.

So sagt (II, 3.) der Lord Kämmerer, welcher Anna Bullen die Mittheilung macht, daß der König sie zur Marquise von Pembroke ernannt habe:

Wohl prüft' ich sie:
Schönheit und Zucht sind so verwebt in ihr,
Daß sie den Herrn umstricken; und wer weiß,
Ob ihr nicht ein Juwel entsprießen mag,
Dies ganze Land durchstrahlend?

Und III, 2. sagt der Herzog von Suffolk, da er mit dem Herzog von Norfolk über die Krönung Anna's spricht:

Doch in der That, ihr Herrn,
Sie ist ein lieblich Wesen, tadelfrei
An Geist und Zügen; ja, ich ahn', es wird
Dem Reich ein Segen noch entblühn durch sie
Für späte Zeiten.

Es war somit die Verherrlichung der Königin die deutliche Absicht des Dichters bei Anlage und Abfassung des Dramas.

Dieser Umstand gestattet uns einen sicheren Schluß auf die Entstehungszeit des Stückes; denn es kann nur vor dem Jahre 1603 geschrieben und aufgeführt worden sein, da nach Elisabeth's Tode, unter dem ihrer Verherrlichung sehr abgeneigten Könige Jakob, eine derartige Verhimmelung der Dahingeschiedenen kaum einem Dichter eingefallen wäre. Allerdings erscheinen die Zeilen:

Auch schläft mit ihr der Friede nicht . . . (V, 4.)

welche auf König Jakob Bezug haben, bei späterer Wiederaufnahme des Dramas hineingefügt zu sein, da sie in keinem Zusammenhange, weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem nachfolgenden Gedanken stehn und den Ideengang der Rede Cranmers unterbrechen.

Mit dieser offenkundigen Tendenz des Dramas war gewiß allen politischen und religiösen Anhängern und Verehrern des Andenkens der blutigen Maria, der Tochter Heinrich's VIII. aus seiner ersten Ehe mit Katharina von Arragonien, ein Aergerniß geboten, und man erwartet unwillkürlich, irgendwo in der Literatur einer Dichtung zu begegnen, welche das von Shakespeare bei dieser Gelegenheit gewiß nicht ohne Absicht vernachlässigte Andenken der Maria Tudor in den Vordergrund zu ziehen und die Erinnerung an Elisabeth zu verdunkeln und zu verunglimpfen bemüht wäre.

In England fand sich damals kein Kämpfer mehr für Königin Maria — wenigstens keiner, von dem zu reden die Mühe lohnen würde — und nicht auf dem Gebiete des Dramas. Aber merkwürdiger Weise erstand in Spanien, dem Heimathlande Katharinens, der Mutter Maria's, ein Champion, der zunächst von religiösem Unwillen gestachelt, sich veranlaßt fühlte, für Maria in die Schranken zu treten und sie, deren Scheiterhaufen und Blutgerüste durch die ungleich friedlichere und zweifelsohne segensreiche Regierung Elisabeth's verdunkelt worden, als die rechtmäßige Tochter Heinrich's VIII., als die glorreiche Königin hinzustellen, und die legitime Geburt Elisabeth's zu verdächtigen. Für diesen Ritter lag noch ein mächtigeres Motiv

in dem Umstande, daß diese katholische Maria, deren erbarmungslose Züge das Portrait Moro's mit unheimlicher Lebendigkeit der Nachwelt übermittelte, die Gattin Philipp's II., des Königs von Spanien, gewesen war. Es war somit eine spanische Ehrensache für denjenigen, der sich hierzu berufen fühlte, aufzutreten und die legitimen Rechte der von Shakespeare so schonungslos bei Seite geschobenen Königin Maria dramatisch zu rehabilitieren.

Man darf nicht vergessen, daß es lediglich Shakespeare's Drama Heinrich VIII. gewesen sein kann, welches den Unmuth eines spanischen Dichters wie Calderon in solchem Grade wachrufen konnte, daß er sich zu einem Gegendrama veranlaßt fühlte. In der Weltgeschichte und in der Geschichte Englands hat Königin Maria, die Halbschwester der Elisabeth, ihre Rolle zur Genüge gespielt, und ihre Kronrechte hinlänglich documentiert; nur Shakespeare hat sie — dort wo man erwarten konnte, daß er sie erwähnen oder ihrer irgend gedenken würde — in seinem Drama Heinrich VIII., übergangen, als wenn sie nie auf der Welt gewesen, geschweige je den englischen Thron innegehabt hätte.

Wir haben vergebens nach der Erklärung gesucht, auf welchem Wege Shakespeare's Drama zu Calderon's Kenntniß gelangen konnte. Die Kenntniß der englischen Sprache ist aus keinem seiner übrigen Werke nachzuweisen, und dennoch muß Calderon Shakespeare im englischen Originaltexte gelesen haben. Wir werden später Gelegenheit finden, auf Parallelstellen hinzuweisen, welche nur nach intimer Bekanntschaft mit dem englischen Texte, in Calderon's Trochäen hinübergewandelt sein können. Die Sicherstellung dieser Thatsache, die aus dem Folgenden deutlich genug hervorgehn wird, ist für die kritisch vergleichende Literaturgeschichte so wichtig, daß sie allein einen genauen Vergleich der beiden Dramen lohnen würde.

Wir sehen somit Calderon und Shakespeare, die beiden größten dramatischen Dichter, einander ebenbürtig an Genie, Bühnenkenntniß und Nachruhm — wenn auch Shakespeare seinen spanischen Gegner heute im Andenken der Nachwelt himmelhoch überragt — immerhin die beiden größten dramatischen Dichter, einander gegenüber stehend, ein und denselben Stoff, getrieben von ganz entgegengesetzten Motiven, behandeln. Es ist der einzige Fall in der ganzen Weltliteratur, welcher dieses merkwürdige Schauspiel bietet.

Shakespeare verherrlicht die protestantische, die populäre Königin; Calderon bricht für die katholische Maria, deren Andenken er durch die geringschätzende Uebergehung Shakespeare's verunglimpt sieht,

eine Lanze. Shakespeare ist bemüht, seinem Zuhörer die Geburt der Elisabeth als eine unter allen Umständen vollkommen legitime darzustellen, denn er läßt die Königin Katharina noch vor der Geburt der Elisabeth sterben, während sie thatsächlich erst 3 Jahre nach der Geburt Elisabeth's starb.

Da die Scheidung Heinrich's VIII. von seiner ersten Gattin Katharina ein brutaler Akt ohne Gleichen war, und Heinrich mit Anna Bullen nur heimlich getraut war, haftet auf Elisabeth vom katholischen Standpunkte der Makel der Illegitimität. Shakespeare geht über diesen Umstand mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit hinweg. Calderon läßt sich nicht genügen, dies nach Möglichkeit zu betonen, sondern er belastet auch das Andenken der unglücklichen Mutter Elisabeth's mit jeglicher Infamie, die ihm lügenhafte Historiker an die Hand geben konnten.

Eine knappe Darstellung des Inhaltes und Scenenganges der beiden Dramen wird geeignet sein, den Leser mit den Einzelheiten dieses merkwürdigen Wettkampfes näher vertraut zu machen.

II.

Shakespeare macht uns zunächst damit bekannt, daß die folgenden Vorgänge sich an dem Hofe eines gefürchteten, eigenwilligen und unbeschränkten Königs zutragen, an dessen Seite ein noch gefährlicherer Günstling-Minister, Kardinal Wolsey regiert, ein Emporkömmling, eines Fleischers Sohn, den die großen Kavaliere unter sich verächtlich beurtheilen, vor dem sie aber den Nacken, knirschend in Unwillen und stummer Wuth, beugen. Sie wissen, er schreckt vor keiner Gewaltthat zurück, denn die königliche Gunst, die er genießt, ist durch langjährige treue Dienste erworben. Seine Feinde begen nur die eine Hoffnung, daß der selbstsüchtige König, der größte Egoist an seinem Hofe, eines Tages wahrnehmen werde, daß sich vor seinen Augen ein hochmüthiger Pfaffe der Regierungsgewalt bemächtigt habe, ein Pfaffe, der weit reicher als er selbst, weit mächtiger als der König ist. Aber sie können, oder wollen sich nicht alle in Geduld fassen, bis des Königs verletzte Eigenliebe den Kardinal zermalmen wird. Am wenigsten erträgt der Herzog von Buckingham diese Zustände; jedoch wenig nützt ihm der Protest gegen die Gewalt. Ein von dem Kardinal bestochener Diener Buckingham's klagt ihn des Hochverrathes an, und er wird, von falschen Zeugen überwiesen, trotz einer schüchternen Fürbitte der Königin, verurtheilt, und auf

Grund der angeblichen Behauptung, daß er im Falle des Todes des Königs über England herrschen werde, entthauptet. Diese Verdächtigung gemahnte den König an den Umstand, daß alle männlichen Nachkommen, welche ihm Königin Katharina gebar, in früher Kindheit hinstarben, und dies verschlimmerte die Lage Buckingham's. Ausgezeichnet ist in dieser Gerichtsscene die Wendung, mit welcher der Dichter einen Lichtstrahl über den Charakter Wolsey's hingleiten läßt, der plötzlich und unscheinbar, doch so hell die Untiefen dieser Heuchlerseele beleuchtet, daß wir kaum Mitleid empfinden, wenn wir ihn später von der schwindelnden Höhe seiner Macht in den Abgrund gestürzt sehen.

Da der König (I, 2) die drückenden Lasten, welche Wolsey dem Volke aufbürdet, zu hart findet, und denjenigen, welche der Vollziehung dieser Gesetze Widerstand leisten, Gnade zu Theil werden läßt, sagt Wolsey zu dem Sekretär:

Ihr fertigt Briefe mir für jede Grafschaft,
Von Königs-Gnad' und Nachsicht. Die gekränkten
Gemeinden sind uns abhold; sprenget aus,
Als sei auf unser Fürwort der Erlaß
Und Widerruf erfolgt. Ich werd' alsbald
Euch ferner unterrichten.

Die Wendung, daß der Kardinal die Gunst des Königs als durch seine Intervention hervorgerufen darstellen will, ist aus Holinshed, beweist aber nichts desto weniger die Meisterschaft, mit welcher es Shakespeare verstand, seine Quelle zu benützen. In der Chronik heißt es:

The Cardinal, to deliver himself from the evil will of the commons, purchased by procuring and advancing of these demands, affirmed and caused it to be bruted abrode, that through his intercession the King had pardoned and released all things.

Noch zeigte sich der König bei dieser Gelegenheit voll Aufmerksamkeit gegen Katharina; doch nur voll jener Aufmerksamkeit des Gatten, der die königliche Ehehälfté durch äußerlich erwiesene Verehrung für den Mangel an wirklicher Liebe zu entschädigen sucht. Der König ergötzt sich an Banquetten, Bällen, Maskenscherzen, und erscheint selbst als Schäfer verkleidet eines Tages in York Palace, der Residenz des Kardinals, wo sich fröhliche Gesellschaft befindet. Bei dieser Gelegenheit erblickt er zum ersten Male Anna Bullen, findet sie entzückend, und giebt seinen Gefühlen durch wenige Worte Aus-

druck. Wir werden später sehen, wie Calderon das Temperament des Königs in spanischer Weise zu einer der glänzendsten Scenen ausbeutet, welche die Bühne besitzt. Bei Shakespeare regelt sich die Situation zwischen dem Könige und Anna Bullen wie etwas Selbstverständliches. Er sagt ihr nur eine damals ganz übliche Huldigungsphrase:

Mein süßes Herz,
Unziemlich wär's, zum Tanz Euch aufzufordern,
Und nicht zu küssen.

Die weiteren Fortschritte seiner Leidenschaft erfahren wir aus der Scene Anna Bullen's mit der alten Hofdame (II, 3.), durch ihre Ernennung zur Marquise von Pembroke, aus dem Fortgange der Handlung und des Scheidungsprozesses. Eine zweite Scene zwischen dem Könige und Anna Bullen findet sich bei Shakespeare nicht. Wir müssen dies hervorheben, weil sich aus solchen Einzelheiten der Behandlung die Unterschiede der Auffassung beider Dichter am deutlichsten ergeben. Bei Calderon spielt ein großer Theil des Dramas zwischen dem Könige und der Anna Bullen. Bei Shakespeare begegnen sich die Beiden nur flüchtig, aber wir hören ehrnen Schrittes hinter der Scene den dröhnen Gang der Weltgeschichte. Bei Calderon ist es nur das Geflüster, das Jauchzen der Liebe, die Wuth und der blutrünstige Groll eines betrogenen Tyrannen, den wir wüthen hören. Die Anschauungen beider Dichter sind total verschieden, aber jede hat ihre eigenartige Berechtigung.

Den König quälen bereits längere Zeit Gewissensbisse über die Giltigkeit seiner seit nahezu 20 Jahren bestehenden Ehe mit Katharina von Arragonien, der Wittwe seines verstorbenen Bruders Arthur. Die Unerträglichkeit dieser Lage wird um so fühlbarer, die Gewissensbisse werden um so heftiger, da der König die schöne Anna Bullen kennen gelernt hat. Der Kardinal, für dessen Scharfblick die Seelenqual des Königs kein Geheimniß ist, beruft, um eine Entscheidung über die Ungiltigkeit dieser Ehe einzuholen, den Kardinal Campejus aus Rom, in der Hoffnung, den König durch irgend ein Mittel vielleicht solange hinzuhalten, bis seine Leidenschaft für die gefährliche Anna Bullen verausacht sein wird. Aber Wolsey täuscht sich in dem Könige und in Anna Bullen. Auch hier ist es wieder eine unerwartete Aeußerung, mit welcher der Dichter über des Königs Gessinnung, über seine autokratische Wohlmeinung gegenüber den Bemühungen des Kardinals eine drastische Erklärung giebt. Nach der

langen Scene (II, 4), in welcher die Gründe für und wider die Giltigkeit der Ehe erwogen worden, sagt der König:

Ich seh', die Kardinäle treiben Spiel
Mit mir; ich hasse solche Zögerung
Und Künste Roms.¹⁾

Die Königin, welche vor diesem Gerichtshofe erscheint, wohl wissend und fühlend, daß es sich nicht um die Giltigkeit der Ehe, sondern um Trennung des Ehebandes handelt, verachtet die subtilen Differenzen der Theologen. Sie appelliert an die Ehre des Königs, spricht sich ziemlich unverblümmt über den Kardinal aus, sieht aber zu wohl ein, daß hier Alles für sie verloren sei.

Wolsey seinerseits sieht sich im eigenen Netze gefangen. Er wollte die Ehe trennen, um Heinrich mit der Herzogin von Alençon, der Schwester des Königs von Frankreich, zu verheirathen, nicht aber um ihn mit Anna Bullen vermählt zu sehen, die er für eine geheime Lutheranerin hält.

Inzwischen heirathet König Heinrich die schöne Bullen heimlich. Damit ist die Rolle des Kardinals ausgespielt. In Anna Bullen erwuchs ihm eine unbesiegbare Feindin, und obgleich Shakespeare über diësen Umstand leicht hinweggeht, fühlen wir ihre Hand in dem Fortgange des Dramas. Der König ist der fortwährenden Widersprüche seines Kardinals längst müde; die zahllosen Feinde spielen ihm Papiere in die Hand, welche dem Könige sowohl den kolossalen Reichthum des Kardinals offenbaren, als sein Einverständniß mit dem römischen Hofe zur Hintertreibung der Ehescheidung enthüllen, und nun ist des Kardinals Schicksal besiegt.

Das von Shakespeare geschickt benützte Quiproquo mit dem Güter-Inventar des Kardinals widerfuhr aber in der That nicht Wolsey, sondern seinem Vorgänger, dem Bischof von Durham, Thomas Ruthall, den der König beauftragt hatte, ein Inventar der Kronschätze zu verfassen, und der sich durch einen unglückseligen Zufall irte und dem Könige statt dessen das ebenso gebundene Inventar seiner eigenen Reichthümer einhändigen ließ.

In einem herrlichen Monologe erkennt nun Wolsey selbst den Sturz seiner Macht, die Vergänglichkeit alles Irdischen, und bricht in die wohlbekannten, allen gestürzten Größen (auch Antonio Perez) in den Mund gelegten Worte aus: «O, wenn ich meinem Gotte nur

¹⁾ *These cardinals trifle with me; I abhor
 This dilatory sloth and tricks of Rome*
heißt es bei Shakespeare.

halb so eifrig gedient hätte, wie meinem Könige, er hätte mich nicht alt und hilflos, wie ich bin, meinen Feinden in die Hände gegeben.»

Mit Wolsey scheidet der Repräsentant des Katholicismus von der Bühne. Anna Bullen, die lutherische Königin, wird feierlich gekrönt, während die verstoßene katholische Königin Katharina mit ihren Frauen in Kimbolton einsam die Tage vertraut und betet.

Man hat wiederholt darauf hingewiesen, daß Shakespeare Katholik gewesen sei, da einige Umstände allerdings für diese Vermuthung sprechen; der Verfasser dieses Dramas «Heinrich VIII.» war aber gewiß kein katholischer Dichter. Wir werden bei Erörterung des Calderon'schen Dramas die confessionellen Unterschiede näher kennen lernen.

Man berichtet der Königin Katharina den Tod Wolsey's. Sie erkundigt sich nach den näheren Umständen desselben und hält ihm einen Nekrolog, vernichtend und richtend wie die Weltgeschichte. Es bedarf des ganzen wohlwollenden und abglättenden, hofmännischen Urtheils ihres dienenden Kavaliers Griffith, um nicht das Urtheil der Königin in der Erinnerung der Zuhörer vollinhaltlich zurückzulassen.

Der poetische Gehalt dieser Scene, die, wie allgemein anerkannt ist, an Schönheit nicht ihres Gleichen hat, wird um so fühlbarer, wenn man sie mit der nachgebildeten Calderon's vergleicht.

Der Tod der Königin bildet den Schluß des IV. Aktes der Shakespeare'schen Dichtung. Der Inhalt des V. fällt aus der Handlung des eigentlichen Dramas heraus, und hat mit dem Gange desselben nichts mehr zu thun. Sein Hauptinhalt ist die Darstellung der Kämpfe Cranmer's, des Erben Wolsey's in der Gunst des Königs, mit dem geheimen Rathe. Die Art und Weise wie Cranmer hier vor den verschlossenen Thüren wartet, wie der König ihn seiner Gnade versichert, und wie er ihn selbst vor dem Rathe in Schutz nimmt, bildet eine meisterhafte Scene, hat aber mit dem Fortgange des Dramas nichts zu thun. Es handelt sich hier nur darum, das Andenken an einen Märtyrer der Reformation (Cranmer wurde unter der Regierung Maria's enthauptet) zu erneuern und lebendig zu halten, und zu der Schlußscene, der Taufe der Prinzessin Elisabeth, hinzueilen.

Nach den Mittheilungen Sir Henry Wotton's, eines Zeitgenossen Shakspeare's wurde dieses Drama unter dem neuen Titel: '*All is True*' am 2. Juli 1613 mit größter Pracht auf dem Globe-Theater aufgeführt. Man sah die Ritter des Hosenbandordens in ihrer kostbaren Tracht und die Großen des Königs in ihren goldstrotzenden Gewändern auftreten. Die Bühnenweisungen des Dramas bekunden auch einen

Aufwand an Personale, dessen Fülle uns geradezu befremdet. Bei dieser Aufführung, berichtet Sir Henry Wotton, gerieth das Globe-Theater durch Unvorsichtigkeit in Brand, und wurde von den Flammen vollständig verzehrt. Es wurde im nächsten Jahre neu, und schöner als zuvor, wieder aufgebaut.

III.

In Shakespeare's Heinrich VIII. ist die Glaubensfrage kaum erwähnt. Der König befindet sich bei Shakespeare nur anstandshalber in religiösen Skrupeln, es ist ihm nur um die Trennung des lästigen Ehebandes zu thun. Die Diskussion darüber und die Einzwängung dieser egoistischen Willensäußerung in den Wortlaut des kanonischen Rechtes überläßt er seinen Erzbischöfen. Sie sollen damit zurecht kommen, wie sie wollen, denn Shakespeare's Heinrich VIII. weiß, wozu ein König Erzbischöfe und Bischöfe hat.

Ganz anders ist die Situation bei Calderon. Hier finden wir den König bei Eröffnung des Dramas in subtilen, kirchenrechtlichen Untersuchungen. Vor uns sitzt der Verfasser des Buches «De septem sacramentis», welches Heinrich VIII. 1521 schrieb, und für welches ihm Leo X. den Titel «Defensor fidei» verlieh, auf den der Monarch schon wenige Tage später so wenig Gewicht mehr legte. Calderon zeigt uns den König in der Abfassung dieses Werkes begriffen, aber von einer Vision gestört: Anna Bullen — ihm in diesem Augenblicke noch persönlich ganz unbekannt — steht vor ihm und löscht mit der linken Hand aus, was der König mit der rechten schreibt; das erregt ihn auf das höchste, die Erscheinung aber verschwindet wie ein Luftgebilde.

In dieser Stimmung findet Kardinal Wolsey den König; er überbringt ihm einen Brief des Papstes und eine Schrift Luther's, des Erzketzers, gegen welchen eben des Königs Streitschrift gerichtet war. Der König will das Sendschreiben des Papstes an seine Stirne legen und die Schrift Luther's wie etwas Verächtliches zu Boden werfen; aber er verwechselt unglücklicher Weise die beiden, und wirft das Schreiben des Papstes zur Erde, während er das Buch Luther's an seine Lippen führt.

Der König kann sein Staunen über dieses Omen nicht verhehlen. Wir stehn somit gleich zu Anfang der Dramas mitten im Schisma: Hier der Papst — dort Luther; hier die rechtmäßige Gattin Katharina — dort die bigamisch angetraute Anna Bullen; hier Katholizismus — dort Protestantismus.

Wolsey enthüllt in einem Monologe seine Denkweise, seinen Ehrgeiz, seine Begierde den päpstlichen Stuhl zu besteigen, und erwähnt einer Prophezeiung, welche ihm einst zu Theil geworden: daß er durch ein Weib sein Verderben finden werde. Er hält die Königin für dieses Weib.. In der That aber ist es Anna Bullen, wie ihm erst später klar wird.

Carlos, der französische Gesandte, der an den Hof kommt, um Heinrich's Tochter Mary für den Herzog von Orleans zu werben, wird von Wolsey unzart abgewiesen, womit dieser ein um so größeres Unrecht begeht, als Carlos der geheime Geliebte der Anna Bullen ist, und mit ihr in Frankreich in Beziehungen stand, über deren Intimität uns der spätere Fortgang des Dramas nicht den geringsten Zweifel zurückläßt. Er will Anna, da sie nun in England ist, wiedersehen, obwohl er sich im Innersten wenig aus ihr macht, weil er sie für eine heimliche Lutheranerin hält. Carlos wohnt auch der Scene bei, in welcher Anna Bullen der Königin Katharina vorgestellt wird und dieser nur mit Widerwillen die schuldige Verehrung durch Niederknien erweist.

Der König hat sich zurückgezogen. Als die Königin zu ihm in das Kabinet will, vertritt ihr Wolsey den Weg, welche That einen Ausbruch des Unwillens bei der Königin zur Folge hat, der ihrem sanftmütigen Charakter nicht entspricht. Aber diese kurze Scene zeichnet den Haß, welchen die Beiden gegen einander hegen. In der folgenden Scene warnt der alte Thomas Bullen seine Tochter, welche nun bei Hofe eingeführt ist, vor ihrem Hochmuth:

Und bin ich auch Dein Vater,
Kann es geschehn, daß ich der Ehre wegen
Die Bande meines Blutes selbst verleugne,
Mein eignes Kind nicht schütze vor dem Tode.

Auch diese Worte werden prophetisch; denn später wird der Vater mit der Hinrichtung seiner eigenen Tochter betraut.

Eine glühende Liebes-Scene zwischen Anna Bullen und Carlos folgt; hierauf der Eintritt des Königs, der in Anna Bullen die Personifikation jener Erscheinung von früher erkennt, und seine Bewegung so wenig verbirgt, daß sich selbst die Königin zur Eifersucht veranlaßt fühlen würde, «wenn je die Liebe davon wüßte.»

Der Anblick Anna's hat den König auf das heftigste entflammt, und er spricht zu Wolsey von seiner unbezähmbaren Leidenschaft. Er ist wie verwandelt, aber diesmal sind es nicht mehr religiöse Skrupel, die ihn beschäftigen, sondern die Liebe zu Anna Bullen.

Vergebens bemüht sich Pasquin, ein höchst alberner und mißglückter Hofnarr, der sich in abgetragenen rhetorischen Floskeln überschlägt, vergebens bemüht sich die Königin mit all' ihren Damen, unter welchen auch Johanna Seymour und Margareta Pool, die gelehrte Nichte des Kardinals Reginald Pool, erscheinen, und selbst die Prinzessin Maria, den König aus seinem Trübsinn zu wecken. Erst die tanzende Anna Bullen entflammt sein Herz zu neuem Brande, und er flüstert ihr zu:

— Die Liebe zöge mächtig
Dich an das Herz, das liebend für Dich schlägt!

Lord Herbert berichtet über Anna Bullen (*The Life and Reigne of King Henry the Eighth.* London 1649 p. 257): «Beim Tanze entwickelte sich das seltene Ebenmaß ihres Wuchses und ihrer Geberden in aller Anmuth und Mannigfaltigkeit, welche bei ruhiger oder lebhafter Bewegung zum Vorschein kommt.»

Die bei dieser Gelegenheit stattfindende Werbung des Gesandten Carlos um die Hand Maria's für den Herzog von Orleans will sich der König überlegen.

Wolsey erfährt, daß Kaiser Karl V. ihm zum Trotze seinen Lehrer Hadrian auf den päpstlichen Stuhl beförderte. Das feuert ihn neuerdings zur Rache gegen die arme Königin an, welche ja eine Base Kaiser Karl's ist.

Da erscheint Anna Bullen. Er schließt mit ihr ohne Weiteres einen Bund: er wolle sie zur Königin erheben, wenn sie schwören will, nie undankbar gegen ihn zu sein. Anna schwört Alles, was er verlangt, worauf ihr, der abgefeimten Courtisane, die wir hier vor uns sehen, Wolsey einen Rath gibt: sie solle dem Könige Liebe heucheln, doch nur dann ihm Gewährung versprechen, wenn er sie heirathen wolle. Sie hat dieses Rethes wahrlich nicht bedurft.

Die darauf folgende Hauptscene zwischen Heinrich und Anna Bullen, eine der bedeutendsten, welche die Bühnendichtung überhaupt besitzt, lassen wir zur Charakteristik des Dichters hier folgen:

König. Nicht ohne Absicht führte mich mein Schritt —
Entfernt von Dir — hieher, wo ich Dich finde.
Zu dieser glücklichen Begegnung war
Mein Herz der Leitstern, der an's Ziel mich brachte.
O schöne Anna! Wie ein Zauber dünkt
Mich, was so plötzlich ganz mich eingenommen;
Nicht ein Gestirn allein ist's, was mich führt,
Ein ganzer Himmel von Gestirnen leuchtet
In meiner Seele, wenn ich Dein gedenke.

Und willenlos ergiebt sich mein Gemüth
Dem süßen Wahn, und Dir so ganz zu eigen,
Daß ich Dein Sklave bin; reich' mir die Hand!

Anna Bullen. O halt' zurück die Deine, Herr! Vergebens
Erschöpfst Du Dich in eitlen Liebesklagen,
Wenn Du Dich selbst vergißt, und solcher Sprache
Die Worte leihst; — bewegt Dich wahre Liebe,
So ist sie ein verzehrend Feuer, das
In seiner Gluth verbrennt, was es berührt!
Ich will nicht sagen, daß ich Deine Güte
Nach ihrem Werth zu schätzen nicht verstände,
Doch Zeuge sei der Himmel mir, daß ich
Zu mäßigen mich weiß und zu beherrschen.
Und wär' ich unbesonnen — was begehrst Du?
Ich bin Dir unterthan, und Du mein König!
O wärst Du's nicht! — O wärest Du — bei Gott! —
Ein Mann von nied'r'm Stand und meines Gleichen,
O wärst Du — weh' mir! — nicht als Fürst geboren!
Denn wer im Vollbesitze Deiner Größe,
Dem mehrt das Scepter wenig seine Macht;
Dann könnte ich Dich lieben, Dich verehren,
Als Deine Gattin zärtlich Dich umfahn.
Jetzt thürmt die Krone zwischen Dir und mir
Die Schranken auf, die nicht zu überwinden.
Auch frommt es nicht, vor unabänderlichen
Beschlüssen des Geschicks, Unmögliches
Mit Worten zu erörtern. Wäre ich
Auch werth, mit Dir als Königin zu thronen,
So ist es besser doch, daß Du als König
Gebietetest, und daß ich vergessen sterbe.

(Will abgehn.)

König. Geh' nicht, Geliebte —

Anna Bullen. Kann ich länger weilen?

König. Dein Reiz entflamme mich —

Anna Bullen. Und mich erschreckt
Die Krone —

König. Flehend bete ich zu Dir! —

Anna Bullen. — Und zwingt mich Deiner Hoheit zu vergessen.

König. Und würdest Du mich lieben, wäre ich
Ein niedriger, ein unbekannter Mann?

Anna Bullen. Ich würde mich zu Dir herniederneigen,
Und Deine Niedrigkeit zu mir erheben,
Versöhnend durch die Liebe unser Schicksal.

König. Dann ist gering'res Wagniß Dein Beginnen,
Wenn Du die Gunst gewährst, um die ich flehe
Und höhere Ehre für dich selbst erlangest.

Anna Bullen. Nicht höhere Ehre wäre es — Entehrung!
Gemahlin Dir zu sein, kann mich entschuld'gen,

Nichts rettet vor Verachtung die Geliebte.
Und darum bause nicht auf meine Schwäche;
Denn liebst Du mich in Wahrheit, so bedenke
Den makellosen Namen, den ich trage.
König. Sieb' nicht Beleidigung in meiner Liebe.
Wär' ich der unumschränkte Herr der Welt,
Ich stammelte die Liebe Dir zu Füßen,
Wie ich die Krone auf das Haupt dir drückte,
Wenn frei ich wäre — doch ich kann es nicht —
Denn eheliche Bande ketten mich —
Ich bin vermählt — nicht bin ich frei, wie Du! —

Anna Bullen. Dies rettet mich vor Schuld!

König. Reich' mir die Hand!
Und wärst Du auch entschlossen, mich zu tödten! —

Anna Bullen. Ich darf es nicht — dem Gatten einer andern!
Nicht darfst Du Dich vermählen — ich nicht lieben,
Und weil es so — so muß ich Dich verlassen!
Nicht darf ich schuld'gen Argwohn auf mich lenken,
Nicht der Gefahr zu nah' in's Auge sehn.
Leb' wohl, leb' wohl, mein König, mein Geliebter,
Laß unbesorgt mein Schicksal mich betrauern —
Der Himmel weiß, wie zärtlich ich Dich liebe! (Ab.)

Mit diesen Worten verläßt Anna Bullen den König und überläßt ihn seiner Verzweiflung, welche Wolsey, um das Eisen zu schmieden, so lange es glüht, sofort benützt, und ihm den Rath giebt:

Wirf ab Dein Joch, und zeig' Dich als Gebieter,
Verstoße Katharina

Die nächste Scene führt uns das englische Parlament nach Calderon's Vorstellung von demselben vor Augen. Der König erklärt seine Ehe mit Katharina, um sein Gewissen zu beruhigen, für ungültig und verstößt sie. Er schließt:

Du Katharina, Du begebe Dich
Mit Deinem Weh' dahin, wo Du Dein Glück
Beweinen kannst und neidlos fürdern leben.
Begebe Dich zu Kaiser Karl nach Spanien,
Wenn nicht ein Kloster besser Dir erscheint;
Denn meine Trauer, meine Wehmuth zwingen
Mich, fern von Dir Dein Schicksal zu beweinen.
Und wem von Euch (zu den Untorthanen) die Lösung nicht behagt,
Der möge sich erkühnen, es zu sagen:
Ich lasse ihm das Haupt vom Rumpfe trennen.

Katharina wendet sich in einer ergreifenden Rede, deren Inhalt die Verwandtschaft mit den von Shakespeare der Königin in den Mund gelegten Worten nicht verleugnen kann, an den König. Aber

Heinrich, der kein Gefühlsmonarch ist, wendet ihr den Rücken und verläßt die Scene.

Der Königin bleibt nur ihre Tochter Maria. Wolsey raubt ihr auch die Tochter. Sie erniedrigt sich so weit, Anna Bullen um ihre Fürsprache anzuflehen, aber hochmüthig und kalt entfernt sich auch diese. Diese Scene hat große Schönheiten und kann ihre mächtige Wirkung auf den Zuschauer unmöglich verfehlt haben. Die Königin scheidet mit den Worten:

Leb' wohl, Du unglückseliger Palast,
Du Ozean der Täuschung und Verblendung,
Du Sarg, gefügt aus goldenen Brettern, Gruft
Der staubgeword'nen, ird'schen Majestät,
Grab der Lebendigen — leb' wohl — leb' wohl —
Du schönes Reich! O daß Dich Gott behüte,
Leb' wohl, mein König, Deine Augen öffne
Dir bald des Himmels allgewalt'ge Güte!

Carlos, der französische Gesandte, der inzwischen in Frankreich gewesen, ist nach dem Tode seines Vaters wieder nach England zurückgekehrt. Hier vernimmt er aus dem Munde seines Vertrauten und Freundes Dionys all' die Veränderungen, die während seiner Abwesenheit an König Heinrich's Hofe vorgefallen sind. Dionys räth ihm, wenn ihm sein Leben lieb ist, schleunigst nach Frankreich zurückzukehren.

Calderon folgte in der Darstellung dieses Liebeshandels der damals bekannten Tradition; denn ganz unbescholtan ist das Andenken Anna Bullen's in der Geschichte nicht; immerhin ist noch ein weiter Schritt von den bekannt gewordenen Thatsachen zu den Infamien und Nichtswürdigkeiten, mit welchen auch Calderon die unglückliche Königin zu beschmutzen sich nicht entblödet.

Carlos erklärt seinem Freunde Dionys, er müsse die Königin, noch bevor er London verlasse, sprechen.

Die folgende Scene veranschaulicht den Sturz des Kardinals. Unzufriedene Soldaten nähern sich ihm mit Bitschriften, werden aber brutal zurückgewiesen. Als Anna Bullen auftritt, bittet sie Wolsey um ihre Fürsprache beim Könige für Verleihung des Reichspräsidentenamtes. Allein Anna bedauert, nicht in der Lage zu sein seinen Wünschen willfahren zu können, da sie bereits über dieses Amt zu Gunsten ihres Vaters verfügt habe. Wolsey, den diese kurze Eröffnung deutlich erkennen läßt, daß er von Anna nichts zu hoffen habe, droht ihr, daß jene Thüre, durch welche sie zum Throne gelangt sei, noch offen stehe, und daß sie auch durch die-

selbe wieder hinausgehn könne. Anna sieht ein, daß sie keine Zeit habe, Wolsey zu schonen, und als der König auftritt, benützt sie einen gewöhnlichen Courtisanenkunstgriff, und beklagt sich, daß der Kardinal die ihr schuldige Achtung verletzt habe. Zugleich nimmt sie einen Brief, den der König an seine Gattin Katharina geschrieben, und welchen zu lesen er sie bittet, um heimlich Gift hineinzustreuen, und auf diese Weise die noch offene Thüre für immer zu schließen. Nachdem die beiden beleidigten Soldaten dem Könige gleichfalls ihre Beschwerden über den Kardinal vorgebracht haben, leitet Heinrich sofort ein summarisches Verfahren ein, indem er Wolsey noch in demselben Athem all' seiner Aemter und Würden entsetzt und den Soldaten seine Güter zur Plünderung preisgibt.

Wie skurril auch diese Scene bei Wiedererzählung ihres Inhaltes erscheint, so ist sie doch von unvergleichlicher dramatischer Gewalt, und in ihrer Rohheit und Einfachheit wirksamer, als irgend andere, tief motivierte und weniger drastische.

Ehe es noch der Zuschauer erwartete, hat sich schon die Prophezeiung voll und schwererfüllt. Wolsey erkennt in Anna Bullen das Weib, welches seinen Untergang herbeigeführt hat.

Calderon führt uns nun nach dem ärmlichen Landsitze, wo Königin Katharina ihre Tage hintrauert. Dabin führt auch das Schicksal, oder vielmehr nur die Dichtung Calderon's, den armen umherirrenden Kardinal. Die Königin erkennt ihn, und mitleidsvoll beschenkt sie den armen Bettler. Shakespeare greift in seiner bewunderungswürdigen Scene tief in das Herz der Königin und veranlaßt sie, das vernichtende Urtheil über den Kardinal auszusprechen; Calderon bringt den kläglichen, jämmerlichen Wolsey selbst auf die Bühne. Als sodann Soldaten auftreten, welche die Prinzessin Maria zur Königin bringen, hält Wolsey sie für Häscher, die nach ihm fahnden, entflieht und endet sein Leben durch Selbstmord.

Die Soldaten überbringen der Königin auch den von Anna Bullen vergifteten Brief des Königs, den Katharina mit Rührung entgegennimmt, und ihn zu lesen und zu sterben geht.

Die Ereignisse im königlichen Palaste gehen nicht minder schnell. Der König ist seit seinem Bruche mit der katholischen Kirche voll Mißtrauen gegen seine Umgebung. Er ist zum Horcher und Lauscher geworden. Er verbirgt sich und belauscht Anna Bullen, welche mit ihrem ehemaligen Geliebten Carlos eine heftige Auseinandersetzung hat. Sie rechtfertigt ihre Heirath vor dem Geliebten, dieser aber wirft ihr ihre Liebesbriefe und Angedenken vor die Füße, und ver-

läßt sie. Die Worte der ihm Nacheilenden hört der lauschende König. Er verläßt sein Versteck, bemächtigt sich der auf der Erde liegenden Liebesbriefe, ruft den Hauptmann der Leibwache, dem er Befehl giebt, Anna zu verhaften, und überträgt dem Vater der Anna Bullen die Vollstreckung des Todesurtheils an seiner eigenen Tochter.

Dem Könige, der sich nun wieder der verstoßenen Gattin reuig nähern möchte, wird die Ausübung dieses lobenswerthen Vorsatzes dadurch unmöglich gemacht, daß seine Tochter Maria, in Begleitung der gelehrten Margarete Pool in Trauerkleidern erscheint, und ihm den Tod der königlichen Dulderin meldet.

Um das gethane Unrecht wieder gut zu machen, will der König seiner Tochter Maria den Thron sichern, und beruft zu diesem Zweck das Parlament zu einer denkwürdigen Sitzung. Hier zeigt sich Calderon's ganz unzureichende Vorstellung von einem Parlament, die ihm, dem Spanier auch ferne genug liegen mochte, in drastischer Weise. Diese Parlamentssitzung erscheint wie karriert, in beabsichtigter grotesker Verzerrung. Zu Füßen der an Heinrich's Seite thronenden Maria steht ein verbülltes Gerüst. Nachdem man die Hülle weggenommen, zeigt sich die Leiche der enthaupteten Anna Bullen. Nun fordert ein «Herold» im Namen des «allerchristlichsten Königs» die versammelten Würdenträger auf, der Prinzessin Maria als der einzigen Erbin des Königs den Eid der Treue zu schwören, wogegen Maria sich verpflichten soll, die Sekten nicht auszurotten, und den Laien die Kirchengüter nicht wieder zu entziehen. Man sieht hier die Absicht des Kontrastes zu deutlich. Shakespeare's Drama schließt mit der Taufe der Elisabeth, mit den prophetischen Worten Cranmer's, und in dem ganzen Drama ist Maria mit keinem Worte erwähnt; hier sehen wir gerade das Gegentheil: in Calderon's Drama wird mit keinem Worte eines von der Anna Bullen geborenen Kindes gedacht, und Maria soll den Eid der Treue empfangen. Sie weigert sich entschieden, die verlangte Zusage wegen Duldung des Protestantismus zu beschwören und sagt «lieber wolle sie auf die Krone und alle irdische Größe verzichten, als dem heiligen Gesetze und den Geboten der Kirche untreu werden».

Der klügere König belehrt jedoch die obstinate Tochter, daß man einen Eid, wenn man dadurch gewisse Vortheile erlangen kann, immerhin schwören könne, daß aber Versprechen und Halten zwei ganz verschiedene Dinge wären. Daraufhin, charakteristisch für Calderon's Jesuitenmoral, wird durch ein Scheinmanöver die Huldi-

gung der Versammlung erzwungen, und diese burleske Schlußscene endigt ein «Hauptmann» mit den Worten:

Hier endigt die Komödie von der Bullen,
Und ihrem König voll gelehrter Schrullen.

IV.

Ehe wir zu einem Endresultate gelangen, müssen wir die Quellen näher betrachten, welche einerseits Shakespeare, anderseits Calderon für ihre Dramen benützten.

Shakespeare's Hauptquelle ist Holinshed's Chronik, welcher der Dichter nicht selten wörtlich folgt. Die großartige Scene des V. Aktes zwischen Cranmer und dem Könige ist eine Dramatisierung des Berichtes über Cranmer's Vertheidigung vor den Lords in Fox's *Acts and Monuments of the Christian Martyrs*; 1563.

Es wurde vielfach, und noch in der jüngsten Zeit neuerdings nachzuweisen versucht, daß der ganze V. Akt von anderer Hand herühre; und da es nicht unwahrscheinlich ist, daß Prolog und Epilog zu der Wiederaufnahme des Dramas im Juli 1613 von Ben Jonson gedichtet wurden, so ist es wohl möglich, daß auch der Wortlaut des Dramas einzelne Änderungen von ihm erfuhr. Aber ganz unmöglich ist es für jeden, der die Werke Ben Jonson's gelesen hat, in ihm den Verfasser des V. Aktes zu suchen. Das ist Shakespeare's Löwenklaue und keine andere.

Wir können uns hier nicht auf eine kritische Untersuchung dieser Frage einlassen. Ganz gewiß ist es, daß das Drama vor dem Tode der Königin Elisabeth, welche am 24. März 1603 starb, geschrieben und aufgeführt wurde, weil in anderem Falle die wiederholten Anspielungen auf Elisabeth, vor Allem aber die ruhmvolle Schlußprophezeiung im Munde Cranmer's keine Berechtigung gehabt hätten. Die Stelle V, 4, welche auf den Nachfolger Jakob I. Bezug nimmt:

Auch schläft mit ihr der Friede nicht . . .

ist gewiß bei der Bearbeitung vom Jahre 1613 eingeschoben, wie an der plumpen Verbindung deutlich genug wahrzunehmen. Sie reißt den Ideengang der Rede Cranmer's in willkürlicher Weise ab, die mit dem Verse:

She shall be, to the happiness of England . . .

wieder organisch fortfährt.

Noch entscheidender für eine spätere Bearbeitung von fremder Hand sprechen gewisse Worte, welche der Shakespeare-Terminologie fremd sind. So heißt es im Prolog:

The first and happiest hearers of the town

welches *happiest* an das lateinische: *Sis bonus O, felixque tuis erinnert*, einen Vers der Shakespeare kaum so geläufig war.

Im III. Akte, 2. Scene, sagt Cromwell zu Wolsey:

This day was view'd in open

ein Latinismus — *in aperto* —, der in Shakespeare's Munde nicht weniger befremdet.

Gar fremdardig ist aber (IV, 1.) die Rede des zweiten Gentleman, der von dem Glück des Königs sagt: *When he strains that Lady*. Das Wort *strain* in der hier gebrauchten Bedeutung *comprimere* kommt im ganzen Shakespeare kein zweites Mal vor, und ist ein Latinismus, der nur einem gelehrten Dichter ähnlich sieht.

Aber all' dies und noch gewichtigere Einwendungen können an diesem Drama Shakespeare's herrlichste Muse nicht verkümmern, und es wäre wirklich interessant, den zweiten Shakespeare zu kennen, dem man die Autorschaft des so sehr angezweifelten V. Aktes mit Recht zumuthen könnte.

Shakespeare's Heinrich VIII. umfaßt den Zeitraum von zwölf Jahren; beginnt mit der Anklage des Herzogs von Buckingham, der am 17. Mai 1521 hingerichtet wurde, und endigt mit der Taufe der Elisabeth, 1533. Shakespeare weicht nur, wie ich bereits erwähnt habe, insofern von der Geschichte ab, als er den Tod der Königin Katharina vor die Geburt der Elisabeth setzt, während Katharina erst 1536 starb, da Elisabeth schon drei Jahre alt war.

Calderon benützte als historische Quelle für sein Drama wahrscheinlich das Volksbuch: *Historia del gran cisma de Inglaterra con sus factores Enrico VIII. y la impia Isabella*, aus dessen Titel, welcher Anna Bullen als englische Jezabel bezeichnet, die Tendenz deutlich genug hervorgeht, und die Quelle dieses Buches selbst: *Nicolai Sanderi de origine ac progressu schismatis Anglicani*; 1598. Dieses Buch strotzt von jenen Verdächtigungen und Verleumdungen der unglücklichen Anna Bullen, auf welchen die Intrige des Calderon'schen Dramas aufgebaut ist.

Sanderus starb 1583 in Irland im größten Elende den Hungertod, nachdem er vergeblich versucht hatte, die Empörung gegen Elisabeth daselbst zu schüren. Aus dem Buche dieses Fanatikers

entnahm Calderon die Geschichte des Liebesverhältnisses mit dem Franzosen Carlos und die infame, durch nichts zu erhardtende Anschuldigung, daß Anna Bullen die Königin durch einen vergifteten Brief getötet habe. Dies allein war jedoch für diesen unbefangenen Historiker noch zu wenig. Nach seiner Erzählung war Anna Bullen sogar eine natürliche Tochter Heinrich's VIII., denn etwas Blutschande erhöht den Reiz. Dieses Motiv ließ sich Calderon jedoch entgehn.

Anna hatte sich 1498 längere Zeit im Gefolge Maria's, der Schwester Heinrich's VIII. und Gemahlin Ludwig's XII., in Frankreich aufgehalten, und ihre Lebensführung mag keine klösterliche gewesen sein. In England soll ihr ein Lord Percy sehr entschieden seine Neigung zu erkennen gegeben haben, wurde aber von Wolsey auf des Königs Befehl beseitigt. Dies soll der Grund von Anna's Haß gegen den Kardinal gewesen sein, der auch 1529 seinen Sturz zu Wege brachte.

Calderon's Dichtung aber verfolgt mit der Darstellung des Liebesverhältnisses Anna's zu Carlos noch eine tiefere Absicht. Nach der ganzen Natur dieses Verhältnisses, wie es uns in dem Drama erscheint, demgemäß sich Carlos schon vor der Ehe Anna's aller Gunstbezeugungen rühmen konnte, fällt ein zweifelhaftes Streiflicht auf die eheliche Geburt der Königin Elisabeth.

Derlei Verdächtigungen, die von gegnerischer Seite vielfältig ausgestreut wurden, bemühten sich bereits englische Schriftsteller der damaligen Zeit, mit Erfolg, zu entkräften. Heinrich VIII. ließ Anna Bullen nicht wegen erwiesener Schuld, sondern unter vorgeblicher Schuld des Ehebruches hinrichten, und heirathete bereits am Tage nach ihrer Hinrichtung Johanna Seymour. Anna Bullen war am 1. Juni 1533 gekrönt worden, am 6. September 1533 gebar sie Elisabeth. Am 29. Januar 1536 starb Königin Katharina, am 19. Mai 1536 ward Anna Bullen hingerichtet, und am 20. schon heirathet der König Johanna Seymour. Aus den beiden letzten Zeitangaben erhellt zur Genüge, daß Anna Bullen, als ein, wenn auch nicht schuldloses, so doch bedauernswertes Opfer der egoistischen Wollust dieses königlichen Blaubartes fiel.

Wenn wir Calderon in Behandlung des Charakters der Anna Bullen von dem Vorwurfe der tendenziösen Fälschung nicht freisprechen können, so fällt dagegen der mit Behagen in das Lächerliche gezogene Bühnentyrann Heinrich VIII., den Calderon bei aller Energie und Grausamkeit, mit einem Zuge alberner Gelehrtheit ausstattet, dem im katholischen Vorurtheilen tief befangenen Spanier zu

Gute. Trotzdem kann er die Familienähnlichkeit mit Shakespeare's Heinrich VIII. nicht verleugnen; nur hat Calderon viel mehr Gelegenheit, das Gefühlsleben seines Königs-Hahnrei zur Schau zu stellen, als Shakespeare, der vor Allem die imposante Gestalt eines bedeutenden Autokraten zeichnet.

Bei Schilderung des Kardinals Wolsey blieb Calderon der Geschichte ziemlich treu. Es ist nachgewiesen, daß Wolsey als Kanzler und päpstlicher Legat zweimal vergebens nach der päpstlichen Würde trachtete, und daß er es Karl V. nachtrug, als dieser nach dem Tode Leo X. seinen Lehrer Adrian auf den päpstlichen Stuhl setzte. Dem Kaiser konnte er allerdings nicht beikommen, aber seine Bitterkeit fand wohl in seinem Betragen gegen des Kaisers Base, Katharina, ihren Ausdruck. Es ist auch richtig, daß er in der Ehescheidungsangelegenheit Heinrich's VIII. eine zweideutige Rolle spielte, und daß er durch Anna Bullen's Einfluß gestürzt wurde. Kürzlich erst hat man nachzuweisen versucht, «daß nicht Wolsey, sondern Anna Bullen selbst dem Könige den Plan der Ehescheidung nahegelegt habe, und daß Wolsey's Schuld nur darin bestand, daß er das sündhafte Feuer in der Brust Heinrich's nicht von Anfang an dämpfte und auslöschte.» Solche Untersuchungen, die für gelehrte Theologen immerhin von Interesse sind, zerfallen vor der nackten historischen Thatsache, daß Heinrich VIII., seiner ganzen Lebensführung und seinem damaligen Alter nach, keiner derjenigen Monarchen gewesen ist, bei welchen sich das Gelüsten nach einer Frauensperson durch Einflüsterungen von Seite eines Kardinals «dämpfen» oder gar «auslöschen» ließ. Wolsey war wohl selbst durch die Tragweite der Leidenschaft des Königs für Anna Bullen überrascht; denn in seinem Plane war es, den König nach erfolgter Trennung von Katharina, mit der Herzogin von Alençon, der Schwester des Königs von Frankreich, zu verheirathen. Wolsey ertrug seinen Sturz mit anerkennenswerther Charaktergröße, und starb am 29. November 1530, da er nach London reiste, um sich gegen die Anklage wegen Hochverraths zu vertheidigen.

Calderon's Wolsey stimmt mit jenem Shakespeare's vollkommen überein, und wir finden in den Reden beider wiederholt denselben Gedankengang. Am größten wird diese Ähnlichkeit in dem letzten Monologe der beiden Wolseys. Derlei läßt sich wohl fühlen, allein nur schwer durch ermüdende Auseinandersetzungen klarstellen.

Eine und dieselbe ferner ist in beiden Dramen die Königin Katharina. Shakespeare konnte sie nicht mit höherer Annuth und er-

schütternderer Erhabenheit ausstatten, als er gethan, und Calderon bleibt weit hinter ihm zurück und wird ein farbloser Kopist, wo er sich von Shakespeare's Originale nicht zu trennen vermag. Die Rede der Königin in der Gerichtsscene bei Calderon, verglichen mit derselben Rede bei Shakespeare zeigt die Nachahmung am deutlichsten.

Ich glaube nicht, daß es noch näherer Hinweise bedarf, um den Beweis zu führen, daß Calderon Shakespeare's Drama genau kannte als er sein «Cisma» schrieb. Wenn aber noch irgend welche Zweifel dagegen erhoben werden könnten, so müßten sie bei der nachfolgenden Gegenüberstellung einzelner Parallelstellen schwinden.

Bei Shakespeare III, 2 sagt
Wolsey:

*What though I know her virtuous
And well deserving? yet I know her for
A spleeny Lutheran —*

Ist sie gleich tugendhaft,
Und ehrenwert, so kenn' ich sie als
tück'sche
Lutheranerin.

oder:

Bei Shakespeare II, 2 sagt der
Lord Kämmerer:

*Heaven will one day open
The King's eyes, that so long have slept
upon
This bold bad man —*

Bald erschließe
Gott noch des Königs Augen, einge-
schläfert
Von diesem frechen Mann.

Bei Calderon I sagt Carlos:

*Y aunque en público la ves
Católica, pienso que es
En secreto Luterana.*

Scheint sie auch gut katholischer Ge-
sinnung,
So glaube ich sie heimlich doch luth-
risch. —

Bei Calderon II sagt die Königin:

*Dios mire por ti! Ay Enrique!
El cielo te abra los ojos!*

O daß Dich Gott behüte!
Leb wohl mein König, Deine Augen
öffne
Dir bald des Himmels allgewalt'ge Güte.

Calderon hatte somit Shakespeare's Drama gelesen. Heinrich VIII. erschien erst in der Folio - Ausgabe von 1623 gedruckt. Frühere Ausgaben sind nicht bekannt. Wenn man annehmen kann, daß Calderon des Englischen so weit mächtig gewesen sei, um Shakespeare im Original zu lesen, so wäre die Kenntniß des Shakespeare'schen Dramas bei Calderon leicht erklärt. Je tiefer und eingehender man aber mit Calderon's Gesamt-Werken vertraut wird, um so mehr sträubt sich die Kritik vor dieser Annahme. Es sieht gar nicht danach aus, als wenn Calderon englische Literatur, oder gar Shakespeare

im Original gelesen hätte, und nur die Parallelstellen, die offenkundigen Plagiäte an den Charakteren, und die antagonistische Tendenz seines «Cisma» belehren uns eines Besseren.

Am 23. Dezember 1635 spielte Juan Navarro mit seiner spanischen Gesellschaft vor Karl I. in England. Diesen spanischen Schauspielern, welche längere Zeit in London verweilten, blieb Shakespeare's Heinrich VIII. ein Lieblingsstück der Engländer, von dem Chetwood (*History of the Stage*, pag. 68) berichtet, daß es in einer Saison 75 mal aufgeführt wurde, kaum unbekannt; vielleicht erhielt Calderon durch diese nähere Kenntniß über das Drama, und studierte, dadurch angeregt, das englische Original.

Calderon's «Cisma» ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vor dem Jahre 1650 geschrieben, und gehört zu den reifsten und vollen-detesten Schöpfungen des Dichters. Könnte man sich aller historischen Kenntnisse entäußern, und den engherzigen Standpunkt Calderon's einnehmen, man müßte dem Drama ungetheilte Bewunderung zollen. Aber die große Lehrmeisterin, die Geschichte, hat uns über den Gang der Thatsachen doch anders belehrt. Wir lächeln über den Theologen in drei Aufzügen, aber wir bewundern das großartige dramatische Geschick, welches dem Genie Shakespeare's die Wage hält.

Eine neue Bühnenbearbeitung von König Heinrich VI.

Von

Dr. Eugen Kilian.

Den Aufführungen von König Heinrich VI. auf den deutschen Bühnen lag bis dahin fast ausschließlich die Bearbeitung von Dingelstedt zu Grunde. Sie erschien erstmals auf dem Theater zu Weimar 1864, gelegentlich jener ersten deutschen Gesammtaufführung der Königsdramen, mit der Dingelstedt eine Ehrenschuld gegen den Dichter in ruhmvoller Weise gelöst hat. Indem die übrigen Bühnen dem Beispiel Weimar's im Laufe der nächsten Jahrzehnte folgten, griffen auch Dingelstedt's Bearbeitungen der Königsdramen auf dem Theater Platz. Während indessen für Richard II., Heinrich IV. und Richard III. auch verschiedene andere Einrichtungen in Verwendung kamen, hielt man bei Heinrich V. und insbesondere bei Heinrich VI., mit wenigen Ausnahmen, an den Dingelstedt'schen Bearbeitungen fest. Zu diesen Ausnahmen zählten Hannover und Schwerin, wo die beiden Theile von König Heinrich VI. (2. und 3. Theil) nach Einrichtungen von H. Müller, bzw. A. von Wolzogen gegeben wurden.¹⁾

¹⁾ Was die Bearbeitungen von H. Müller und A. von Wolzogen betrifft, deren handschriftliche Soufflierbücher mir durch die Königlichen Hoftheater zu Hannover und Schwerin mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zur Benutzung überlassen wurden, so steht die Einrichtung von Wolzogen hinsichtlich ihres Gesamtcharakters und der in ihr zum Ausdrucke gelangten Prinzipien im Großen und Ganzen auf dem Standpunkte der Dingelstedt'schen Bearbeitung. Auch Wolzogen verfährt mit Struktur und Wortlaut des Originales in sehr freier Weise und arbeitet, wenn auch nicht in so ausgedehntem Maße wie Dingelstedt, mit zahlreichen eigenen Zuthaten und Neu-

Zu diesen Ausnahmen gehörten auch diejenigen Theater, die sich, wie die Hofbühnen zu Berlin, Dresden und Karlsruhe, dafür entschieden, die Historie nach dem Vorgang von W. Oechelhäuser für einen Theaterabend zusammenzuziehen.

In einer neuen Gestalt erschien Heinrich VI. auf der Münchener Hofbühne, als hier im Sommer 1894 der Cyclus der Königsdramen neu einstudiert in Scene ging. Die neue Bearbeitung entstammt der Feder des Direktionssekretärs des Königlichen Theaters, Dr. Wilhelm Buchholz; sie ist nach dem schönen Erfolge, den die Aufführung in München davongetragen hat, nunmehr auch durch den Druck den Bühnen und dem Lesepublikum zugänglich gemacht.²⁾

Wie Dingelstedt, H. Müller und Wolzogen vertheilt auch Buchholz die Historie auf zwei Theaterabende, deren erster im Wesentlichen dem zweiten Theil, deren zweiter dem dritten Theil des Originals entspricht. Aus denselben praktischen und wohl kaum zu mißbilligenden Gründen, die Wolzogen bestimmten, den beiden Stücken, mit Unterdrückung der Bezeichnung «zweiter und dritter Theil» die Titel «König Heinrich VI.» und «König Eduard IV.» zu geben, wählt auch Buchholz bloß für das erste der beiden Stücke den Titel

dichtungen. Der Einfluß des Letzteren auf die Arbeit von Wolzogen ist unverkennbar. An einer ganzen Reihe von Stellen, wo Dingelstedt die Wirkung des Originals durch Zusätze aus der eigenen Feder erhöhen zu können glaubte, ließ Wolzogen sich verleiten, dem Beispiele des älteren Bearbeiters zu folgen, nur mit dem Unterschiede, daß er den Wortlaut Dingelstedt's beseitigte und an dessen Stelle Verse eigener Mache setzte. Doch sind die Zuthaten Dingelstedt's dichterisch meist glücklicher und geschickter als die Wolzogen's, wie überhaupt der Bearbeitung des Ersteren hinsichtlich ihres Gesamtwertes im allgemeinen der Vorzug zu geben ist vor der des Schweriner Dramaturgen.

Im Gegensatz zu den Bearbeitungen von Dingelstedt und Wolzogen steht die Einrichtung von H. Müller in Hannover dem Originale mit rühmlicher Pietät und Selbstenthaltung gegenüber. Sie vermeidet auf das Strenge jede eigene Zuthat und jeden Eingriff in die Rechte des Dichters und beschränkt sich darauf, durch Kürzungen, Zusammenlegungen und Vereinfachung der Scenerie die für die Aufführung der Shakespeare'schen Dramen auf moderner Bühne unerlässlichen Voraussetzungen zu schaffen. Auch den Wortlaut des Schlegel'schen Textes läßt Müller fast durchweg unangetastet, selbst an solchen Stellen, wo diskrete kleine Änderungen im Interesse der für das Theater erforderlichen Verständlichkeit wünschenswert erschienen.

²⁾ König Heinrich VI., Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiel, und König Heinrich's VI. Tod, Historisches Drama in fünf Aufzügen von W. Shakespeare. Nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Wilhelm Buchholz. (Reclam's Universal-Bibliothek Nr. 3326 und 3327.)

«König Heinrich VI.», während das zweite mit dem besonderen Titel «König Heinrich's VI. Tod» bedacht wird. Durch diese kleine Änderung erscheinen dem Unkundigen beide Dramen als selbstständige Werke, während der Kundige weiß, daß unter «König Heinrich's VI. Tod» der dritte Theil zu verstehen ist.»

Die Fassung, welche die beiden Dramen durch die Hand von Buchholz erhalten haben, bedeutet gegenüber der bis dahin so sehr verbreiteten Bearbeitung von Dingelstedt einen wesentlichen und verdienstlichen Fortschritt. Bei aller Anerkennung für den kühnen Muth der Initiative, deren Verdienst Dingelstedt für alle Zeiten unbestritten bleiben wird, bei aller Achtung vor dem außerordentlichen dramaturgischen Geschick, mit dem Dingelstedt durch seine Änderungen und Zuthaten zu Heinrich VI. diesen Dramen alle nur erdenkbaren theatralischen Effekte abnöthigte: die freien Bearbeitungsgrundsätze, deren sich Dingelstedt dabei bediente, können heutzutage keine Billigung mehr verdienen. So gerechtfertigt es gewiß erscheinen mag, dem Bearbeiter bei den Historien eine größere Freiheit einzuräumen, als etwa bei den tragischen Meisterwerken, und ihm namentlich bezüglich des Rechtes der Kürzung und der Zusammenziehung einen breiteren Spielraum zuzugestehn, so wenig ist eine zwingende Nothwendigkeit zu erkennen für die subjektive und willkürliche Art, mit der Dingelstedt mit dem Eigenthume des Dichters schaltete und waltete, für die zahllosen und umfangreichen eigenen Zuthaten, durch die er den Originaltext ergänzte und erweiterte.

Es ist wie gesagt, sehr verdienstlich, daß Buchholz im Gegensatz zu den freien Bearbeitungsgrundsätzen, wie sie in Dingelstedt's und auch in Wolzogen's Bearbeitung noch geübt werden, eine strengere Pietät gegen die Originaldichtung zum leitenden Prinzip zu erheben sucht. Er beschränkt sich darauf, die Dramen in technisch-scenischer Beziehung den Bedingungen des modernen Theaters anzupassen und ihnen durch energische Kürzung in minderwerthigen und in solchen Partien, die nur ein historisches Interesse beanspruchen können, eine straffere und übersichtlichere Gliederung zu verleihen. Selbstständige Eingriffe in die Komposition des Dichters, eigene Zuthaten von größerem Umfange wurden prinzipiell von dem Bearbeiter vermieden. Daß eigene Zuthaten zur Ueberbrückung und zum Ersatz des Ausgefallenen bei derartigen dramaturgischen Arbeiten nicht völlig zu entbehren sind, ist jedem Fachmanne zur Genüge bekannt. Buchholz sucht dieselben im Allgemeinen auf ein möglichst kleines Maß zu beschränken, und verwerthet dazu, soweit als thunlich, das Material

ausgefallener Scenen. Außerdem wird dem Schlegel'schen Texte, zum Zwecke der für die Bühne erforderlichen Klarheit und Flüssigkeit der Rede, eine durchgehende, sorgfältige Revision zu Theil, die an vielen Stellen allerdings, wie weiter unten zu zeigen ist, das Maß des Nothwendigen und das des Erlaubten erheblich überschreitet.

Daß der erste Theil von König Heinrich VI. als selbstständiges Drama für die deutsche Bühne nicht in Betracht kommt, ist zweifellos. Es kann höchstens davon die Rede sein, daß eine oder die andere Scene des Stückes, die zum Verständniß des Ganzen nothwendig erscheint, dem zweiten Theil in geeigneter Weise einverleibt werde. So haben Dingelstedt sowohl wie Wolzogen die sogenannte Rosen-Scene (1. Theil, II, 4) in den zweiten Akt des ersten Stückes aufgenommen.¹⁾ Eine zwingende Nothwendigkeit für die Aufnahme dieser etwas schematisch gehaltenen und keineswegs sehr reizvollen Scene vermag ich nicht zu erkennen. Sie ist für den Zusammenhang durchaus entbehrlich und hat nur den rein anekdotenhaften Reiz, daß sie die Entstehung der beiden Parteinamen erklärt.

Einen beträchtlichen Schritt weiter als Dingelstedt und Wolzogen in der Verwerthung des ersten Theiles geht H. Müller in seiner Einrichtung für das Hoftheater zu Hannover. Er verschmilzt fünf verschiedene Scenen dieses Stückes und läßt dieselben als erster Akt des zweiten Theiles die ganze Historie einleiten. Wir hören die Todtenklage der Herzöge von Gloster und Bedford um den heimgegangenen König Heinrich V., vernehmen durch Botenbericht die Niederlage der englischen Waffen in Frankreich; wir erfahren durch die Rosen-Scene die Entstehung der Parteinamen, weiterhin die Wirren der zwischen Gloster und Kardinal Winchester wütenden Fehde, wir sehen uns schließlich auf französischen Boden versetzt als Zeugen der Gefangennahme Margareta's durch Suffolk und der selbstsüchtigen Pläne des Letzteren.²⁾

¹⁾ Beide Bearbeiter verbinden diese Scene mit dem Auftritt, in dem York den Nevils seine erbliche Berechtigung auf die Krone auseinandersetzt (2. Theil, II, 2) und leiten mit der kombinierten Scene den zweiten Akt des ersten Stückes ein; Dingelstedt in der Art, daß er auf die Rosen-Scene das Gespräch zwischen York und den Nevils, Wolzogen in umgekehrter Weise, indem er auf letzteres die Rosen-Scene folgen läßt.

²⁾ Der scenische Gang in dem 1. Akte des von H. Müller bearbeiteten zweiten Theiles ist, wie folgt:

1) London. Schloßgarten. Gloster, Bedford, Winchester. Todtenklage um Heinrich V., Botenbericht über die Vorgänge in Frankreich. Nach 1. Theil I, 1. Daran anschließend Rosen-Scene, ebenda II, 4. (Eingelegt ist in diese Scene York's

In ähnlicher Weise, wenn gleich nicht in solcher Ausdehnung wie H. Müller, sucht auch Buchholz den ersten Theil der Historie für die Bühne zu verwerten. Er schickt seinem ersten Stücke ein einleitendes Vorspiel voran, das verschiedene Scenen des ersten Theils zusammenzieht und auf einen einheitlichen Schauplatz in unmittelbarer Folge zusammenlegt.

Die einführende Rosen-Scene im Tempelgarten wird unterbrochen durch das Auftreten des Königs, der die streitenden Parteien zum Frieden mahnt; es folgt der Auftritt, in dem Richard Plantagenet zum Herzog von York erhoben wird (1. Theil, III, 1); das Gespräch geht über auf den französischen Krieg und dessen Beilegung (ebenda V, I); an Suffolk's Vorschlag, die französische Heirath betreffend, reiht sich die Verhandlung über diesen Gegenstand und die schließliche Entsendung des königlichen Brautwerbers (ebenda V, 5).

Es ist unter allen Umständen eine mißliche Sache, einige wenige zeitlich und örtlich auseinanderliegende und an sich durchaus nicht zusammengehörige Scenen eines selbstständigen Stükkes zu einem einzigen Akte oder einem Vorspiele zusammenzuschweißen, ohne daß das Gekünstelte eines solchen Verfahrens sich in störender Weise fühlbar mache. H. Müller hat sich jene schwierige Aufgabe im Vergleich zu Buchholz dadurch erleichtert, daß er seinem Extrakt aus dem ersten Theil einen ganzen Akt einräumt und innerhalb desselben einen zweimaligen Wechsel des Schauplatzes vornimmt. Trotzdem wird auch bei ihm das schärfer blickende Auge durch die da und dort klaffenden Lücken und den Mangel vermittelnder Uebergänge verletzt. Die Schwierigkeiten erhöhen sich, wenn die dem ersten Theil ent-

Darlegung über die Begründung seines Thronrechts, nach dem Berichte Mortimer's in II, 5.) — 2) London. Saal im Parlamentshaus. III, 1, mit starken Kürzungen; dann Uebergang in IV, 1, beginnend mit Verlesung des burgundischen Briefes, schließend mit dem Abgang York's, Warwick's und Vernon's. — 3) Frankreich. Vor den Thoren von Angers. V, 3 beginnend mit dem Auftritt Suffolk's und Margareta's. An Suffolk's letzte Worte ist dessen Schluß-Monolog aus V, 5 «So siegte Suffolk» etc. angehängt. —

Die vier folgenden Akte des ersten Müller'schen Stükkes entsprechen dem zweiten Theile des Originals, der in Folge des durch den ersten Theil in Anspruch genommenen Raumes wesentliche Kürzungen und eine andere Akteintheilung erhalten hat. Der 2. Akt umfaßt bei Müller I, 1 und 2, II, 2. Der 3. Akt eilt mit starken Zusammenziehungen und Auslassungen bis zum Monologe York's III, 1. Der 4. Akt umfaßt Gloster's Ermordung, den Tod des Kardinals und den ganzen Cade'schen Aufstand bis einschl. IV, 8. Der 5. Akt bringt IV, 9 und V, 1—3. — Im dritten Theile folgt Müller's Einrichtung ziemlich genau dem scénischen Gange des Originals.

nommenen Scenen, wie es in dem Buchholz'chen Vorspiele der Fall ist, ohne Verwandlung und ohne jede zeitliche Intervalle an einander gerückt werden. Zudem ist der Werth dessen, was durch dieses Vorspiel für die Bühne gerettet wird, keineswegs sehr hoch anzuschlagen. Suffolk's Brautwerbung würde nur dann einige dichterische Farbe und damit wirkliches Interesse gewinnen, wenn auch die Scene zwischen ihm und Margareta vor den Mauern von Angers, wie es in der Einrichtung von H. Müller geschieht, zur Darstellung käme. Ohne diesen Auftritt bleibt die für das Vorspiel benutzte Schluß-Scene des ersten Theiles recht dürr und kahl. Keinesfalls vermag das Buchholz'sche Vorspiel den Eindruck eines harmonischen oder organischen Ganzen hervorzurufen; der vorherrschende Eindruck ist das des künstlich Zusammengeleimten. Zum Verständniß der folgenden Stücke aber ist das Vorspiel durchaus entbehrliech.

Es bedarf zur Einführung in die Handlung von König Heinrich VI., zweiter Theil, durchaus keiner anderen Einleitung als der Anfangsscene dieses Stücks. Scheint es indeß geboten, bei der Vorführung der Königsdramen im Zusammenhang, eine Art von Brücke zwischen Heinrich V. und Heinrich VI. zu schlagen, so dürfte sich hierzu die von Oechelhäuser dem Stücke vorangestellte Einleitungsscene, die in geschickter und diskreter Weise die wesentlichen geschichtlichen Vorgänge rekapituliert, weit besser eignen, als derartige künstliche Operationen mit dem ersten Theile, wie sie in den Einrichtungen von H. Müller und Buchholz vorgenommen sind.

Die scenische Anordnung des zweiten Theiles ist in der Buchholz'schen Bearbeitung fast durchweg zu loben. Der erste und dritte Akt entsprechen genau dem scenischen Gange des Originals. Im zweiten Akte sind die beiden ersten Scenen getilgt, so daß dieser Aufzug sich nur aus der Gerichtssitzung (II, 3) und dem Bußgange der Herzogin von Gloster (II, 4) zusammensetzt. Die Weglassung der ersten Scene des zweiten Aktes hinterläßt keine Lücke, da sie in den Wortgefechten zwischen Gloster und seinen Gegnern nur Wiederholungen, in ihren übrigen Bestandtheilen, insbesondere in der unvermittelt hier auftretenden komischen Simpcox-Episode, nur leicht Entbehrliches bietet. Hingegen ist darüber zu streiten, ob es berechtigt ist, die zweite Scene dieses Aktes, wo York den Nevils sein Erbrecht auf die Krone auseinandersetzt, aus dem Stücke zu entfernen. Den Bearbeiter veranlaßte hierzu zweifelsohne die Erwägung daß der uneingeweihte Hörer nicht im Stande ist, der etwas verwickelten genealogischen Darlegung des Kronprätendenten zu folgen und wohl

kaum mit gutem Gewissen in Warwick's Wort einstimmen dürfte: «Das Klarste kann nicht klarer sein als dies.» Das kann die Weglassung der Scene indeß nicht entschuldigen. Es ist unbedingt nothwendig, daß wenigstens an einer Stelle des Stückes die als Ausgangspunkt des ganzen Rosenkrieges so bedeutungsvollen Erbansprüche York's zur Sprache kommen. Ob der Zuschauer dessen genealogischen Darlegungen im Einzelnen zu folgen vermag, bleibt dabei ziemlich belanglos; das Hauptgewicht liegt darauf, daß er Zeuge ist, wie die Nevils über die Erbansprüche Plantagenets unterrichtet werden und sich von dem guten Rechte des Prätendenten überzeugen lassen. Mit den Nevils zugleich gewinnt auch der Zuschauer den Glauben an die Berechtigung der York'schen Ansprüche; dies Letztere aber ist von entschiedener Bedeutung bei der Bühnenaufführung dieser Historie. Mit Recht haben deshalb sämmtliche älteren Bearbeiter jene Scene beibehalten; selbst in der von Oechelhäuser vorgenommenen Zusammenziehung, wo alles Entbehrliehe natürlich weichen mußte, hat sie mit Fug und Recht ihren Platz behauptet.¹⁾

Eine willkürliche und deshalb nicht zu billige Aenderung hat Buchholz in der Schluß-Scène des ersten Aktes, bei der Beschwörung des Geistes durch das von der Herzogin von Gloster gedungene Gesindel, vorgenommen. Er macht aus dem Erscheinen des Geistes eine von Betrügern in Scene gesetzte Komödie und läßt den Pfaffen Hume dabei die Rolle des Geistes spielen. Die Bühnenanweisung schreibt vor: «Hume kommt als Geist, in graue Schleier gehüllt.» Die Reden des Geistes spricht Hume. Nach seiner letzten auf Somerset bezüglichen Prophezeiung heißt es bei Buchholz: «Er sieht Suffolk mit den Soldaten von links kommen und indem er rasch die Schleier, die ihn verhüllen, abwirft, ruft er mit gewöhnlicher Stimme: Sie kommen!» Mögen hierdurch die Vorgänge dieser Scene, die in der Bearbeitung von Buchholz übrigens zum ersten Male auf der deutschen Bühne erscheint, dem Verständnisse unseres

¹⁾ Es dürfte sich für die Aufführung vielleicht empfehlen, in der genealogischen Auseinandersetzung York's den betreffenden Passus im 2. Theil, II, 2, durch die entsprechende Darlegung Mortimer's im 1. Theil, II, 5 — selbstverständlich mutatis mutandis — zu ersetzen. An der letzteren Stelle tritt der Kernpunkt dessen, was zum Verständniß des York'schen Erbrechtes für den Zuschauer nothwendig ist, weit klarer und einfacher zu Tage, als an der betreffenden Stelle des zweiten Theils, wo unnöthig viele und verwirrende Details in York's Darlegung hineingezogen sind. Solchen Erwägungen folgend hat schon H. Müller an dieser Stelle mit Glück auf die Mortimer-Scene des ersten Theiles zurückgegriffen.

aufgeklärten Zeitalters näher kommen: auf jeden Fall läuft diese Auffassung der des Dichters zuwider. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeare in dieser Scene, in vollem Einklange mit dem naiven Glauben seiner Zeit, die Erscheinung eines echten Geistes vor Augen hat. Auch nicht ein einziges Wort kann dahin gedeutet werden, daß es sich bei dem unter «entsetzlichem Donner und Blitz» erscheinenden Geiste um Trug und Täuschung handle. Am wenigsten kann der in dem Personenverzeichniß als *Priest* bezeichnete Hume nach Shakespeare's Intentionen die handelnde Person in der Komödie vorstellen. Denn der Beschwörer Bolingbroke sagt zu ihm:

Aber es wird dienlich sein, Meister Hume, daß Ihr droben bei ihr seid [bei der Herzogin!], dieweil wir unten beschäftigt sind, und so bitte ich Euch, geht in Gottes Namen und verlaßt uns.

Diese Stelle muß der Bearbeiter in willkürlicher Weise umändern in die Worte:

Aber es wird dienlich sein, Meister Hume, daß Ihr Euch zu dem Geisterspuk vorbereitet, derweil wir hier beschäftigt sind.

Auch in der Schluß-Scene des dritten Aktes bedient sich Buchholz eines Verfahrens, dessen Berechtigung nicht unbestreitbar ist. Gleich Dingelstedt und Wolzogen fühlt auch er das Bedürfniß, die Sterbe-Scene des Kardinals durch einige vorbereitende Worte, in denen der Wahnsinn des Letzteren zum Ausdruck gelangt, einzuleiten. Um der Nothwendigkeit zu entgehn, wie jene beiden anderen Bearbeiter zu Zusätzen aus der eigenen Feder zu greifen, wählt er das AuskunftsmitteL eine Reihe von Versen aus König Heinrich VIII. zu entlehnen. Der Kardinal stürzt auf die Bühne, ihm folgt sein Diener Cromwell mit einem brennenden Armleuchter.

Kardinal. Luft! Luft! Die Fenster auf —!
Ich bin ein armer, ein gefallner Mann,
Nicht werth, dein Herr zu sein —
Mein Purpur ward zu einem Scharlachfetzen.
Frost überfällt mich, Frost, tödtlicher Frost!

Cromwell. O faßt Euch, Herr!

Kardinal. Cromwell, beim Himmel, wirf von dir den Ehrgeiz,
Er stürzte Engel selbst.
Hätt' ich nur halb so eifrig Gott gedient
Wie meinem König! Cromwell — geh, geh, hol' ihn —
Nein, bleib! Mach' ein Verzeichniß meiner Habe
Bis auf den letzten Pfennig; sie gehört
Dem König —
Ha! Schon grinst der Tod mich an!

Wie man leicht erkennt, sind die diesem Einschiebel zu Grund liegenden Verse der zweiten Scene des dritten Aktes von König Heinrich VIII., entnommen und entstammen den Reden, die Kardinal Wolsey nach seinem Sturze an seinen Diener Cromwell richtet. Das an sich kaum mehr zu billigende Verfahren, Verse des einen Shakespeare'schen Dramas in das andere hinüberzunehmen, könnte hier insofern eine gewisse Entschuldigung finden, als die Historie von König Heinrich VIII., die das Material für diese Anleihe zu stellen hat, auf der deutschen Bühne nicht heimisch ist, und, trotz der hin und wider damit gemachten Versuche, wohl niemals heimisch werden wird.

Etwas Anderes ist die Frage, ob die der Rolle des Kardinals Wolsey entnommenen Verse sich dazu eignen, auf den von Wahnsinn erfaßten Winchester übertragen zu werden. Wolsey, der soeben seiner Aemter und Ehren entsetzt wurde, sagt mit Recht von sich «Ich bin ein armer — ein gefallner Mann.» Wie aber kann sich Winchester als einen gefallenen Mann bezeichnen, da er doch äußerlich unangetastet und im vollen Besitze seiner Ehren vor uns steht? Ebenso wenig passen die übrigen Reden Wolsey's in den Mund des Kardinals Beaufort. Während der erstere mit voller Geistesklarheit, in edler, ruhiger Resignation seinem treuen Diener den letzten Willen verkündet, liegt Beaufort von Gewissensqualen gefoltert, verfolgt von dem blutigen Bilde des gemordeten Humphrey, in schwerer Krankheit,

So daß er keucht und starrt und schnappt nach Luft,
Gott lästernd und der Erde Kinder fluchend.
Bald spricht er, als ob Herzog Humphrey's Geist
Zur Seit' ihm stände ruft den König bald,
Und flüstert in sein Kissen, wie an ihn,
Der schwer beladenen Seele Heimlichkeiten.

(Orig. 2. Theil III, 2)

Und ein Mann, der sich in solcher Verfassung befindet, soll wie der in klarer Ergebenheit seine Schuld erkennende Wolsey sprechen :

Hätt' ich nur halb so eifrig Gott gedient
Wie meinem König!

Geradezu rührend aber ist es, daß der Kardinal in den Fieberqualen seiner Seele noch einer testamentarischen Verfügung zu Gunsten seines Königs gedenkt:

Mach ein Verzeichniß meiner Habe
Bis auf den letzten Pfennig; sie gehört
Dem König —

Wie konnte sich ein sonst so besonnener Bearbeiter zu solchen Ungereimtheiten verirren !

Es ist eine sehr heikle Sache, der Schilderung eines Wahnsinnigen bei Shakespeare auch nur den leisesten Strich beifügen zu wollen. In fest umrissenen Linien steht das Bild des sterbenden Kardinals vor unseren Augen, wie es in der Schluß-Scene des dritten Aktes in knappen, aber meisterhaften Zügen von dem Dichter entworfen ist. Jeder Versuch, dieses Bild, sei es auch in schonender Weise, zu erweitern oder zu ergänzen, muß an der Ohnmacht eines solchen Beginnens scheitern.¹⁾

Bezüglich der scenischen Anordnung bietet der vierte Akt des zweiten Theiles insofern einige Schwierigkeiten, als derselbe im Original durch den häufigen Wechsel des Schauplatzes an einer für die moderne Bühne störenden scenischen Zersplitterung leidet. In glücklicher Weise faßt Buchholz den Inhalt dieses Aktes in drei scenische Bilder zusammen. An erster und dritter Stelle stehn die Scenen des Cade'schen Aufstandes (zuerst IV, 2, dann IV, 7 und 8), an zweiter Stelle eine Scene im königlichen Palaste, die aus IV, 4 und Elementen von IV, 9 kombiniert ist. Neben den kleineren Zwischenscenen sind, wie bei allen Bearbeitern, die erste und die letzte Scene des Aktes, die Ermordung Suffolk's und der Ausgang John Cade's in Wegfall gekommen. Um den letzteren zu ersetzen und der Cade-Episode einen Abschluß zu geben, fügt der Bearbeiter dem Schluß von Scene 8 einige Verse eigener Erfindung bei: Cade wird unmittelbar nach seiner Flucht als Gefangener durch Buckingham zurückgebracht und von Clifford zum Tode verurtheilt. Unbedingt nothwendig wäre dieser Zusatz keineswegs; doch bietet er den Vortheil, daß die Cade-Episode damit schon hier ihren wünschenswerthen Abschluß erhält.

Eine etwas allzu energische Kürzung haben die Scenen der Schlacht von St. Albans im fünften Akte erfahren. Unter allen Umständen sollte überall da, wo man der Aufführung von König

¹⁾ Auch Dingelstedt und Wolzogen haben, wie schon bemerkt, das Bedürfniß gefühlt, die Sterbe-Scene des Kardinals, durch einige hinzugefügte Verse eigener Mache einzuleiten. Die Zusätze dieser Bearbeiter sind, wenn auch an sich besser passend als die aus König Heinrich VIII. entlehnten Verse, recht schwach und matt und müssen als durchaus ungehörig bezeichnet werden. Zu einer solchen Einlage, die von Oechelhäuser und H. Müller mit vollem Rechte vermieden wird, ist auf keinen Fall eine zwingende Nothwendigkeit vorhanden. Die Scene kann, wie die Aufführung gezeigt hat, pantomimisch überaus wirkungsvoll, ja noch wirkungsvoller eingeleitet werden, als dies durch epigonenhafte oder unpassende Texteinfügungen möglich ist.

Heinrich VI. zwei Theaterabende einräumt, der Tod des alten Clifford von York's Hand und der gewaltige Racheschwur des Sohnes Clifford an der Leiche des Vaters zur Darstellung gelangen. Erst durch diese Scene erhält die Gestalt Clifford's im dritten Theile ihre richtige Beleuchtung und ihr entsprechendes Relief. Die Hinmordung des Knaben Rutland durch den rachedürstenden Clifford erscheint uns in ganz anderem Lichte, sobald wir Zeuge gewesen sind, wie Vater Clifford dem Schwerte Plantagenet's erlegen ist. Wenn wir beide Theile mit allen Wechselfällen des hin- und herwogenden Kampfes zu Gehör bekommen, weshalb dann eine Scene streichen, die zur Motivierung wichtiger Vorgänge nicht ohne Bedeutung ist? Mit vollem Rechte haben sowohl Dingelstedt wie Wolzogen wenigstens wesentliche Theile der betreffenden Scene, vor allem den Racheschwur des jüngeren Clifford, für die Bühne zu retten verucht.¹⁾

Auch der zweite Theil der Buchholz'schen Bearbeitung, König Heinrich's VI. Tod, hält sich im Großen und Ganzen mit rühmlicher Pietät an die Scenenfolge des Originals im dritten Theil. Diese Pietät ist nothgedrungen auch da zu billigen, wo es sich um dichterisch so schwache und angreifbare Partien handelt, wie die Scene am französischen Königshofe (III, 3), in der sich Warwick's jäher Uebertritt zur Partei der Lancaster vollführt; die Aufnahme dieser Scene in entsprechender Kürzung ist prinzipiell immer noch mehr zu empfehlen, als die einer selbstständigen Neudichtung, wie sie Dingelstedt, und nach ihm Wolzogen, an dieser Stelle vorgenommen hat.²⁾

¹⁾ Bei H. Müller allein ist die betreffende Scene selbst, wo Clifford's Vater von York's Hand den Todesstreich erhält, geblieben, dafür der Racheschwur von Clifford Sohn seltsamer Weise in Wegfall gekommen.

²⁾ Dingelstedt hat an dieser Stelle des Stückes bekanntlich eine bis auf wenige Verse neugedichtete Scene eingelegt, in der sich an der Seeküste bei Dover die Vereinigung von Margaretha mit dem aus Frankreich zurückkehrenden Warwick vollzieht. Seinem Beispiele ist Wolzogen gefolgt, der in direkter, stellenweise sogar wörtlicher Anlehnung an Dingelstedt eine zwischen Margareta, dem Prinzen und Warwick spielende Scene eigener Mache hier einlegt, die aber bezüglich ihrer Ausführung im Einzelnen wesentlich zurücksteht hinter der Dingelstedt'schen Fassung. Nur haben die Scenen dieses Aktes bei Wolzogen eine andere Reihenfolge erhalten als in der älteren Bearbeitung. Der dritte Akt beginnt bei ihm mit der Audienz-Scene der Lady Grey (III, 2); dann folgt die neugedichtete Scene an der Küste von Dover, dann die Gefangennahme von König Heinrich durch die Wildhüter (III, 1), endlich die aus dem Anfang des vierten in den Schluß des dritten Aktes herübergezogene Scene am Hofe, wo Eduard die Kunde von den vereinten Kriegsrüstungen Warwick's und Frankreichs erhält (IV, 1). Der vierte Akt eilt bei

Eine wesentliche Vereinfachung bezüglich der Handlung sowohl wie der scenischen Anordnung mußte der vierte Akt erfahren, der im Original durch den siebenmaligen Wechsel des Schauplatzes und die Fülle der hin und her springenden Ereignisse an einer für die moderne Bühne sehr mißlichen Unruhe und Zerfahrenheit leidet. Mit Glück hat Buchholz die nicht ganz leichte Aufgabe gelöst, das Wesentliche dieses Aktes in drei wirksamen scenischen Bildern zusammenzufassen. Auf die einleitende Scene am königlichen Hofe (IV, 1) folgt die Gefangennahme Eduard's durch Warwick (kompiliert aus IV, 2 und IV, 3), hieran reiht sich die in einem Zwinger des Towers spielende Scene IV, 6, die dann unmittelbar in den zweiten Theil von IV, 8 überleitet, um mit dem Ueberfall Eduard's und der abermaligen Gefangennahme König Heinrich's den Akt zu schließen.¹⁾

Auch die energische Zusammenziehung des fünften Aktes ist zu loben, obgleich hierdurch Einzelnes, wie der erneute Treubruch Georg's von Clarence, noch unvermittelter erscheint als im Original. Die beiden Schlachten von Barnet und Tewksbury sind in eine zusammengedrängt. An die den Akt einleitende Sterbescene Warwick's, welche durch einige Verse aus V, 1, eine Stelle aus dem ersten Theil (III, 2) und einige kleine Zuthaten des Bearbeiters erweitert ist, reihen sich unmittelbar die Vorgänge auf dem Schlachtfelde von Tewksbury mit der Niedermetzung des Prinzen von Wales (V, 5). Dann folgt als Schluß-Scene des Stükkes die Ermordung des Königs im Tower (V, 6). Zur Einleitung dieses letzten Auftritts verwendet Buchholz wieder einige Verse aus König Heinrich VIII. (aus einer Rede Wolsey's III, 2), die dem Sinne nach zur Noth an diese Stelle passen, ohne daß eine zwingende Notwendigkeit für diese erborgte lyrische Einleitung der Schluß-Scene zu erkennen wäre.

Was den Text der Buchholz'schen Bearbeitung im Einzelnen

Wolzogen sodann mit einigen gewaltigen Sprüngen bis in die Schlacht von Barnet herein und schließt mit Warwick's Tod (V, 2) — eine Akteintheilung, die keineswegs glücklich zu nennen ist, da die vorwärts treibende Handlung hierdurch an ganz ungeeigneter Stelle unterbrochen wird und die doch nur episodenhafte Sterbescene Warwick's durch den Aktschluß eine ihr nicht gebührende Bedeutung erhält. Der fünfte Akt umfaßt bei Wolzogen sodann die Vorgänge nach der Schlacht von Tewksbury (V, 5) und zum Schluß die Scene im Tower, in der IV, 6 und V, 6 verschmolzen sind.

¹⁾ In ganz derselben Weise, nur mit geringeren Kürzungen, und ohne irgend welche wesentliche Abweichung vom Originaltexte, hat die Müller'sche Einrichtung diesen Akt für die Bühne geordnet.

betrifft, so ist, wie schon oben bemerkt, mit Anerkennung hervorzuheben, daß sie bei dem Ueberbrücken der durch die Auslassungen entstandenen Lücken, soweit als thunlich, Shakespeare'sches Material verwendet und sich eigener Zuthaten nach Möglichkeit zu enthalten sucht. Trotzdem wäre eine noch größere Einschränkung dieser Zusätze wünschenswerth und auch durchführbar, wie die in dieser Beziehung sehr rigorose und doch durchaus bühnengerechte Einrichtung von H. Müller zu zeigen im Stande ist. Daß Buchholz in der Kürzung des Textes im Allgemeinen sehr energisch verfährt, wird ebenfalls keinem Widerspruche zu begegnen haben. Nur dadurch wird es möglich, daß die an epischem Detail überreiche Historie die nöthige Uebersichtlichkeit gewinnt, das Interesse des Hörers nicht ermüdet und sich dem jeweiligen Rahmen eines Theaterabends in passender Weise einfügt. Durch diese energische Kürzung hat allerdings der sprachliche Reiz des Werkes, insbesondere der reiche rhetorische Bilderschmuck der Shakspeare'schen Sprache, hin und wieder bedenklich Einbuße erlitten. Ich möchte dabei weniger den literar-historischen Standpunkt betonen, insofern der Buchholz'sche Text von dem dichterischen Stile des jungen Shakespeare nur mehr eine schwache Ahnung zu erwecken vermag, als vielmehr den rein ästhetischen Standpunkt, von dem aus verschiedene Partien des Stückes in ihrem poetischen Reiz nicht unwesentlich geschädigt sind. So hat der Rothstift des Bearbeiters zweifelsohne zu grausam gewüthet in der Abschiedsscene zwischen Margareta und Suffolk, von deren hervorragenden dichterischen Schönheiten der Buchholz'sche Text nur ein äußerst mattes Abbild gibt. Auch in manchen anderen Partien, so beispielsweise in dem Monologe York's, scheint mir nach dieser Hinsicht des Guten zu viel geschahen zu sein.

Hand in Hand mit den vorgenommenen Kürzungen hat Buchholz dem gesammten Schlegel'sche Text eine durchgehende Revision und Ueberarbeitung zu Theil werden lassen, in der Absicht, der Uebersetzung von Heinrich VI., die nach seiner Ansicht «ungelenk» ist und «die gewohnte Meisterschaft Schlegel's nicht selten vermissen läßt», «größere Klarheit, natürlichen Fluß und Wohlaut» zu verleihen. Wieweit diese letztere Behauptung der Wirklichkeit entspricht, will ich hier nicht untersuchen. Sicher ist ja auf alle Fälle, daß im Interesse der bei der Bühnenaufführung nothwendigen Verständlichkeit vielfache dementsprechende kleine Abänderungen des Textes nicht nur als erlaubt, sondern direkt als geboten erscheinen. Es sei rühmend ferner hervorgehoben, das Buchholz hierin theilweise mit großem Ge-

schick verfahren ist und viele Härten und Unschönheiten beseitigt hat, ohne dem charakteristischen Reiz und dem Gesamtkolorit der Sprache zu nahe zu treten. Aber es darf nicht unterdrückt werden, daß der Bearbeiter in diesem Bestreben das Maß des Erlaubten zum Theil sehr weit überschreitet. Nur da, wo ein zwingender Grund hierfür vorhanden ist, sollte der Schlegel'sche Text eine Korrektur erfahren. Der Bearbeiter aber hat seine Feder angesetzt an einer ganzen Reihe von Stellen, wo für eine Aenderung nicht das geringste Bedürfniß vorhanden scheint, und er hat — was das Schlimmste ist — vielfach Aenderungen vorgenommen, die keine Verbesserung, sondern eine entschiedene Verschlechterung des Textes bedeuten¹).

Eine Anzahl von Beispielen mag dies belegen.

Die Liebes-Scene zwischen Margareta und Suffolk (2. Theil III, 2.) schließt mit den Worten:

Suffolk. *Even as a splitted bark, so sunder we:*

This way fall I to death.

Margareta. *This way for me.*

In vortrefflicher Weise übersetzt Schlegel:

Suffolk. Wie ein zertrümmert Schiff, so scheiden wir:

Ich sinke hier zum Tod hinab.

Margareta. Ich hier.

Bei Buchholz lesen wir (K. H. S. 65):

Suffolk. Wie ein zertrümmert Schiff, so enden wir:

Ich sink hinunter in den Tod.

Margareta. Und ich mit dir!

Fühlt der Bearbeiter nicht, daß durch diese an sich so geringfügig erscheinende Aenderung das wundervolle Bild (die Scheidenden werden wie die Trümmer eines berstenden Schiffes auseinandergetrieben und in die Tiefe geschleudert) zerstört und die ganze unerreicht plastische Anschaulichkeit der Stelle von Grund aus vernichtet wird? Wie paßt es zum Abschied der Liebenden, die auf Nimmerwiedersehen von einander scheiden, daß die Königin mit Suffolk zusammen in den Tod hinuntersinkt! Wie nüchtern und jeder dichterischen Anschaulichkeit bar wird diese kleine Stelle durch den unbefugten Eingriff des Bearbeiters!

¹⁾ Als Absonderlichkeit mag es wenigstens Erwähnung finden, daß der Bearbeiter die für die Shakespeare'sche Sprache so charakteristischen Reim-Couplets am Schlusse der Scenen und an zahlreichen anderen Stellen mit wenigen Ausnahmen beseitigt und durch reimlose Verse ersetzt hat. Wozu das?

Weniger bedeutsam ist es, wenn Buchholz nach Gloster's Ermordung den Grafen Warwick sagen läßt (K. H. S. 61):

. . . es ward gewaltsam Hand gelegt
An diesen treusten Mann im Reich —

an Stelle der Schlegel'schen Fassung:

. . . es ward gewaltsam Hand gelegt
An dieses hochberühmten Herzogs Leben.

Und doch: ist die Änderung nothwendig? Ist sie eine Besserung? Gewiß nicht! Im Gegentheil: es kann keinem Zweifel liegen, daß Shakespeare's:

Upon the life of this thrice-famed duke —
durch Schlegel's Uebersetzung:

An dieses hochberühmten Herzogs Leben —
weit kraftvoller und schöner wiedergegeben ist, als durch die schwächlich-matte Fassung seines Korrektors:

An diesen treusten Mann im Reich.

In der Sterbe-Scene des Kardinals (2. Theil, III, 3) sind dessen Fieberphantasien in folgenden trefflichen Versen von Schlegel übersetzt:

O foltert mich nicht mehr! Ich will bekennen.
Nochmals lebendig? Zeigt mir, wo er ist,
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.

Es ist sehr charakteristisch und von feinem dichterischem Reize, daß der Kardinal in seinen Phantasien den Namen des Gemordeten niemals nennt. Der Zuschauer kennt denselben und wird von Grauen durchschauert, wenn der sterbende Kirchenfürst, in's Leere starrend, die Worte stammelt:

Zeigt mir, wo er ist,
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.

Der Bearbeiter sieht sich veranlaßt, die Stelle in folgender Weise zu erweitern:

O foltert mich nicht mehr! Ich will bekennen.
Nochmal lebendig? Warum stehst du mir
Zur Seite, Lord Protektor, mit dem Stab?
Was willst du? — Weg ist's! — (Er sinkt wieder zurück.)
Zeigt mir, wo er ist.
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.

Was der Dichter in sicherem und feinem künstlerischen Gefühl vermieden hat: daß der Kardinal den Namen des Gemordeten über die Lippen bringt — in wie thörichter und verständnißloser Weise

wird diese Feinheit des Dichters durch das Einschiebel des Bearbeiters über Bord geworfen! Wie aristokratisch und eindrucksvoll ist das einfache, geheimnißvolle «er» des Originals, gegenüber dem reizlos-deutlichen «Lord Protektor mit dem Stab», der dem Sterbenden bei Buchholz in so geschmackvoller Weise zur Seite steht! Hat der Bearbeiter vielleicht gefürchtet, das Publikum bedürfe einer Aufklärung über die Persönlichkeit jenes «er»? Das hieße doch, den Scharfsinn des Hörers bedenklich niedrig taxieren! Und welche gewöhnliche Theater-Wahnsinn-Sprache in dem Zusatze des Bearbeiters inmitten des echten Goldes Shakespeare'scher Dichterlaute!

Einige Verse weiter unten lesen wir im englischen Text:

*Comb down his hair; look, look! it stands upright,
Like lime-twigs set to catch my winged soul!*

Die unvergleichlich schöne Stelle ist von Schlegel in trefflicher Weise wiedergegeben:

Kämmt nieder doch sein Haar: seht! seht! es starrt,
Leimruthen gleich fängt's meiner Seele Flügel!

Auch hier zeigt der Buchholz'sche Text eine vollkommen unnötige und entstellende Variante:

Kämmt nieder sein Haar; seht! seht! es steht empor!
's sind Leimruthen für meine Seele — Los!
Ich kann nicht los — die Schwingen kleben fest.

Wozu diese ganze Erweiterung, die an Stelle eines ungemein charakteristischen und poesievollen Verses zwei matte und lahme Verse setzt? Der wunderbare dichterische Reiz dieser Stelle wird wesentlich beeinträchtigt, wenn das der Anschauung zu Grunde liegende Bild, wie es bei Buchholz geschieht, in zwei Theile aus einander gerissen wird. Mit den Worten «'s sind Leimruthen für meine Seele» vermag der Hörer noch keine faßliche reale Vorstellung zu verbinden; das Bild gewinnt erst dann für ihn Anschaulichkeit und Leben, wenn er die Vorstellung des Dichters kennt, wie die Seele als geflügeltes Wesen (*winged soul*) sich von der Erde in die Lüfte schwingt. Diese unerlässliche Vervollständigung des Bildes kommt bei Buchholz erst — durch einen Zwischensatz getrennt — am Ende des zweiten Verses, in den lahm nachhinkenden Worten «die Schwingen kleben fest». Und wie ist im Vergleiche hiermit durch den einen Vers des Originals:

Leimruthen gleich fängt's meiner Seele Flügel —
das ganze Bild in seiner vollen Anschaulichkeit und Lebendigkeit mit einem Schlage vor die Vorstellungskraft des Hörers gebannt! —

Als der Kardinal verstummt, sagt König Heinrich:

O du, der Himmel ewiger Bewegter,
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm!

Auch diese Verse Shakespeare-Schlegel's finden vor den Augen des Bearbeiters keine Gnade. Er setzt dafür:

O Gott im Himmel droben,
Wirf einen Gnadenblick auf deinen Knecht!

Warum in aller Welt wird die echte bildliche Dichtersprache des ersten Verses verwässert in den alltäglichen Altweiber-Seufzer: «O Gott im Himmel droben»? Und warum im zweiten Verse an Stelle des Wortes «Wurm», das so anschaulich und bezeichnend ist für den in seinen Fieberqualen sich windenden Verbrecher, das farblose und verallgemeinernde «Knecht»?¹⁾ Man glaubt sich an die Zeiten Schröder's gemahnt, wo es nothwendig schien, den Briten seiner hohen Dichter-Sprache zu entkleiden, um ihn in einer nüchternen Alltagssprache dem Publikum verständlich zu machen.

In derselben Scene lesen wir einige Verse weiter unten bei Schlegel:

Warwick. Seht, wie die Todesangst ihn grinsen macht.

Salisbury. Verstört ihn nicht, er fahre friedlich hin.

Das «Verstört ihn nicht» des letzteren Verses verbessert der Bearbeiter in «O stört ihn nicht» — ein charakteristischer Beleg, wie durch eine anscheinend so geringfügige Änderung der Sinn entstellt und beinahe in's Lächerliche verkehrt werden kann. Der englische Text schreibt: *Disturb him not.* Verstört ihn nicht! Der Sinn ist: verstört ihn nicht noch mehr, bringt den Sterbenden und Verzweifelnden nicht dadurch, daß ihr von Tod und Todesangst sprechst, in noch größere Verstörung seiner Seele. Und nun bei Buchholz:

Warwick. Seht, wie die Todesangst ihn grinsen macht.

Salisbury. O stört ihn nicht, er fahre friedlich hin.

¹⁾ Im englischen Texte steht allerdings an der betr. Stelle *wretch*: elender Mensch, Tropf. Um so mehr ist der glückliche Griff des Uebersetzers zu bewundern, der das allgemeinere *wretch* durch das hier so außerordentlich bezeichnende «Wurm» im Deutschen wiedergab. Auf keinen Fall lag für den Bearbeiter irgend eine entschuldbare Veranlassung vor, die vortreffliche Uebersetzung Schlegel's zu ändern.

²⁾ Uebrigens folgt Buchholz hier und auch an manchen anderen Stellen dem Vorbilde der sonst von ihm sehr verpönten Dingelstedt'schen Bearbeitung, wo sich ebensfalls die unsinnige Änderung «O stört ihn nicht» findet. — In der Uebersetzung des folgenden Verses:

Worin soll der Sterbende nicht «gestört» werden? Im «Grinsen»?!
— Es liegt eine unbeschreibliche Komik in diesem «O stört ihn nicht!»²⁾

Ich habe die vorstehenden Beispiele hervorgehoben, weil sie sich auf einem kurzen Raume geradezu drängen, weil die Willkürlichkeiten um so weniger verzeihlich sind, als sie sich an einer Scene versündigen, die bei aller Knappeit und Kürze als meisterhaft zu bezeichnen ist. Wozu bedarf es in dieser Scene auch nur bei einem einzigen Worte einer Aenderung! Man gebe sie Wort für Wort, wie sie geschrieben, und sie wird, wenn nur die Darstellung auf der Höhe steht, stets des tiefsten Eindrucks sicher sein.

Aehnliche Willkürlichkeiten wie hier sind der Buchholz'schen Bearbeitung auch an verschiedenen anderen Stellen vorzuwerfen. So in der Scene an der Leiche des Lord-Protektors, wo Warwick dem Herzog von Suffolk und dem Kardinal den Verdacht des Mordes entgegenschleudert (2. Theil III, 2). Es ist ein feiner und für den Kardinal überaus charakteristischer Zug, daß er hier im Gegensatze zu Suffolk, der in frechem Trotz seine Unschuld zu betheuern sucht gegenüber den Anschuldigungen Warwick's verstummt, ohne auch nur den leisesten Versuch zu unternehmen, ein Wort zu seiner Vertheidigung vorzubringen. Während der ganzen Scene, vom Aufreten Warwick's an, verharrt der Kardinal in dumpfem Schweigen; als Suffolk's lügnerische Frechheit ihren Höhepunkt erreicht in den Worten:

Kein Messer trag ich, Schlafende zu schlachten,
Doch hier ein rächend Schwert, von Ruh gerostet,
Das will ich dem im tück'schen Herzen wetzen,
Der mit des Mordes Purpurmal mich brandmarkt.
Sag, stolzer Lord von Warwick, wo du's wagst,
Ich habe Schuld an Herzog Humphrey's Tod!

da eilt der Kardinal stillschweigend mit Somerset und Anderen von dannen. In diesem vollkommenen Verstummen des Schuld bewußten,

Wenn's Gott beliebt, mit seiner Seele Frieden!
ist übrigens auch Schlegel nicht ganz glücklich.

Es heißt im englischen Texte:

Salisbury. *Disturb him not, let him pass peaceably.*

K. Heinrich. *Peace to his soul, if God's good pleasure be!*

Die keineswegs zufällige, vielmehr dichterisch sehr schöne und wirkungsvolle unmittelbare Folge der Worte: *peaceably* — *peace* geht verloren. Die Intention des Originals würde eher erreicht, wenn der zweite Vers etwa die Fassung erhalten hätte:

Fried' seiner Seele, wenn es Gott beliebt!

in seinem plötzlichen lautlosen Verschwinden bereitet der Dichter auf das Glücklichste die Reaktion des Gewissens und den Ausbruch des Wahnsinns in dem Kirchenfürsten vor; er überläßt es dem Darsteller, durch Haltung und Mienenspiel, die hier in der That weit beredter sprechen, als irgend welches Wort es vermöchte, den Umschwung in dem Kardinal zu vermitteln, und die folgende Sterbe-Scene vorzubereiten.

Dem Münchener Bearbeiter scheint die Weisheit des Dichters und seine unzweideutige Absicht vollkommen entgangen zu sein. Er läßt nach Suffolk's Worten (K. H. S. 61):

Und wir, ich hoffe, Herr, sind keine Mörder —
den Text in folgender Weise weitergehn:

Kardinal. Das heil'ge Chorkleid schützt mich vor Verdacht.

Warwick. Unheilig oder heilig, was verschlägt's.

Ihr beide wart geschworene Feinde Gloster's
Und mußtet, traun! den guten Herzog hüten.

Kardinal. Warwick, Du sollst mir's vor dem Papst entgelten!
Kommt, Somerset.

(Kardinal und Somerset gehn entrüstet [!] links ab.)

Es bedarf nach den obenstehenden Bemerkungen keines Wortes darüber, wie durch diese Einfügungen des Bearbeiters die wohlbedachte Intention des Dichters in willkürlicher Weise beseitigt wird. Wäre es in Shakespeare's Absicht gelegen, daß der Kardinal sich vertheidige, so hätte er wohl selbst die nöthigen Worte hierfür gefunden. Die Verse, die der Bearbeiter ihm in den Mund legt, machen in dieser Situation einen wahrhaft kindlichen Eindruck. «Warwick, Du sollst mir's vor dem Papst entgelten»!!

Daß Buchholz insofern mit Diskretion und Vorsicht verfährt, als er sich bei den eingefügten Versen an Shakespeare'sche Worte aus

¹⁾ Die beiden ersten Verse der zitierten Stelle bei Buchholz entsprechen ungefähr folgenden Worten aus 1. Theil, III, I:

Somerset. Ja, wenn sein heil'ger Stand wird angetastet.

Warwick. Unheilig oder heilig, was verschlägt's?

In den letzten Worten des Kardinals lehnt sich der Bearbeiter offenbar an einen Vers aus 1. Theil, I, 3:

Winchester. Gloster, dafür gibst dir der Papst dein Theil.

An dieser Stelle ist die Drohung des Kardinals mit dem Papste vollauf begründet durch die vorangehenden Worte Gloster's:

Mit Füßen tret' ich deinen Kardinalshut,
Dem Papst zum Trotze und der Kirche Würden,
Schleif' ich am Halse hier dich auf und ab.

dem ersten Theile anlehnt, ist dabei von keinem Belang.¹⁾ Die That-sache wird hierdurch nicht berührt, daß die betreffenden Worte nicht an diese Stelle passen und der deutlichen Intention des Dichters widerstreiten.

Auch die Art und Weise, wie Eduard und Richard, die Söhne York's, sich redend zum ersten Male in die Handlung einführen (2. Theil, V. I), glaubte Buchholz verändern zu müssen. Sehr mit Unrecht! Die Art, mit der sich eine Persönlichkeit, der eine wichtige Rolle zugeschrieben ist, erstmals im Stücke einführt, ist von entscheidender Bedeutung. Es ist anzunehmen, daß auch Shakespeare die ersten Worte zweier so wichtiger Gestalten, wie Eduard's und Richard's, namentlich des Letzteren, seines künftigen Richard's III., dessen Charakterentwicklung er die liebevollste Fürsorge zu Theil werden ließ, mit besonderer Sorgfalt prüfte und abwägte. So ist denn in der That auch die Art und Weise, wie Eduard und Richard erstmals in die Handlung eingreifen, sehr charakteristisch für die beiden Söhne. Dieselben werden herbeigerufen, um für den Vater zu bürgen.

York. Wollt ihr nicht, Söhne?

Eduard. Wenn unser Wort was gilt: gern, edler Vater.

Richard. Und gilt es nicht, so sollen's unsre Waffen.

An Stelle dieser beiden charakteristischen Verse lesen wir bei Buchholz (K. H. S. 85) folgende Auslassungen:

Dieselbe Drohung wird lächerlich an der Stelle, wo wir sie bei Buchholz finden — ein deutlicher Beweis, welche Vorsicht bei der Benutzung solcher Verse, ihrer Verpflanzung an eine andere Stelle, geboten ist.

Daß auch Dingelstedt und Wolzogen den Fehler begingen, den Kardinal an dieser Stelle reden zu lassen, wird Buchholz wohl kaum zu seiner Entschuldigung anführen wollen. Die betreffenden Zusätze der beiden Bearbeiter lassen an dichterischer Ohumacht nichts zu wünschen übrig.

Bei Dingelstedt ist folgende Stelle eingefügt:

Kardinal (der bis dahin in tiefem Seelenkampfe gestanden, verwirrt).

Gewissen? sprach hier jemand von Gewissen?

Ich war es nicht.

K. Heinrich.

Großheim!

Kardinal (entfliehend).

Laßt mich gehn!

Mir folge niemand. Einen groß'ren Gegner

Als Warwick hab' ich zu bestehn: mich selber! [!]

Und bei Wolzogen ruft mit einem Male der Kardinal:

Nicht länger halt' ich mich.

Und weiter unten, frei nach Dingelstedt:

Wer spricht hier von Gewissen? Fort! Hinweg!

(Er wankt hinaus.)

Eduard. Nur so viel kurz: Wir haben gute Schwerter,
Und in der Brust ein unverzagtes Herz.

Richard. Entweih' ich jemals die geweihten Waffen,
Führ' ich sie nicht zu meines Vaters Ruhm,
So sollen Arm und Glieder mir erlahmen,
So welke hin mein Leib wie dürres Laub!

Kann der Bearbeiter wirklich der naiven Meinung sein, daß er mit dieser Erweiterung der zwei Originalverse zu sechs Zeilen eine Besserung des Dichters geschaffen hat?! Wie lahm und matt erscheint die breitspurige vierzeilige Auslassung des jungen Richard gegenüber dem knappen, charakteristischen, mit wildem Trotze hervorbrechenden und den Schlächter Richard ankündigenden Wort des Originals:

Und gilt es nicht, so sollen's unsere Waffen.
(*And if words will not, then our weapons shall.*)

Endlich mag zur Charakterisierung der von Buchholz vorgenommenen «Textverbesserungen» noch ein Beispiel aus dem dritten Theile folgen. Als Prinz Eduard auf dem Schlachtfeld von Tewksbury den Streichen seiner Mörder erlegen ist, geht der Text bei Schlegel in folgender Weise weiter:

Margareta. O tödtet mich mit ihm!

Gloster. Fürwahr, das wollen wir.

Eduard. Halt, Richard, halt! Wir thaten schon zu viel.

Gloster. Warum soll sie die Welt mit Worten füllen?

Eduard. Sie fällt in Ohnmacht. Bring sie wieder zu sich.

Gloster. Clarence, entschuld'ge mich bei meinem Bruder.
In London gibt's ein dringendes Geschäft:
Eh' ihr dahin kommt, sollt ihr Neues hören.

Clarence. Was? Was?

Gloster. Der Tower! Der Tower! (Ab.)

Bei Buchholz lautet die entsprechende Stelle folgendermaßen (K. H's. T. S. 63):

Margareta. O tödtet mich mit ihm!

Gloster. Das kann geschehn!

Eduard. Halt, Richard, halt! Du bist zu rasch gewesen!

Gloster. Nun, wie ihr meint [!!], dann laß sie mit Geschrei
Die Welt erfüllen. [!] (leise zu Georg.) Du, ich reite fort. [sic!!]

Georg. Wohin?

Gloster. Zum Tower! (Ab.)

Eines Kommentars hierzu bedarf es wohl kaum; die Gegenüberstellung beider Texte genügt. Wie ein Dramaturg allerdings den

unbeschreiblichen und grausigen dämonischen Reiz des Richard'schen «Der Tower! Der Tower!» erkennen kann, bleibt unerfindlich.¹⁾

Doch genug der Belege für den Vorwurf, der gegen die Behandlung des Textes durch Buchholz erhoben werden muß. Sind die angeführten Beispiele gleich die auffallendsten und den Bearbeiter am schwersten belastenden Verstöße desselben, so sind es doch keineswegs die einzigen; sie ließen sich leicht erweitern durch eine Reihe von Beispielen, wo es zum allermindesten zweifelhaft ist, ob die vorgenommenen Änderungen eine Verbesserung des Originaltextes bedeuten.²⁾

Es ist sicherlich mit Dankbarkeit zu begrüßen, daß den Bühnen, die der Aufführung von König Heinrich VI. zwei Theaterabende widmen, durch Buchholz eine Bühneneinrichtung an die Hand gegeben wird, die gegenüber der bis dahin gangbaren Dingelstedt'schen Bearbeitung vielfache bemerkenswerthe Fortschritte aufweist, die in scenisch-technischer Beziehung im Großen und Ganzen recht gelungen ist, die abstrahierend von den freien Bearbeitungsgrundsätzen Dingelstedt's und Wolzogen's das Original in seine Rechte setzt und doch den Forderungen des heutigen Theaters mit bühnenkundiger Hand überall Rechnung trägt. Aber höchstlich ist es zu bedauern, daß der Bearbeiter bei der Textbehandlung im Einzelnen sich vielfach einer auf das Strenge zu verurtheilenden Willkür schuldig machte, daß er bei seinen Änderungen und Zuthaten vielfach das nötige dichterische Feingefühl vermissen ließ, daß er nicht mit peinlicher Strenge an dem Grundsätze festhielt, den Schlegel'schen Text nur da zu verändern, wo eine zwingende Nothwendigkeit hierfür vorhanden ist.

Ich selbst bekenne, hinsichtlich der Aufführung von König Heinrich VI. auf der deutschen Bühne den Standpunkt Oechelhäuser's zu theilen, dessen Argumenten für die Zusammenziehung der Historie in einen Theaterabend ich mich der Hauptsache nach anschließe.³⁾ Das Stück hat für die deutsche Bühne nach meinem Dafürhalten nur

¹⁾ Richard spricht hier, wie Kuno Fischer (Charakterentwicklung Richard's III. S. 65) treffend bemerkt, gleich Einem, dessen «Einbildungskraft von einer einzigen Vorstellung wie besessen ist».

²⁾ Bei so geschmackvollen Versen, wie: «Mir scheint, sie liebt das Wortgeschwänzel nicht» (K. Hs. T. S. 38) und: «Ich wart' es ab; der Thron kommt schon in's Wackeln» (K. Hs. T. S. 50) und manchen anderen, dürfte allerdings ein Zweifel über die von dem Bearbeiter vorgenommene «Verbesserung» des Schlegel'schen Textes schwerlich obwalten können.

³⁾ Vgl. E. Kilian. Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. Mit besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen von Heinrich V. und Heinrich VI. (Jahrbuch XXVIII.)

Existenzberechtigung als Glied des Cyclus, als Bindeglied zwischen den Historien von Heinrich V. und Richard III., insbesondere als unentbehrliche Einleitung für die letztere Tragödie. Für diesen Zweck leistet eine ökonomische Zusammenziehung (die im Einzelnen durchaus pietätvoll sein kann, in weit höherem Maße als alle zweitheiligen Bearbeitungen von Dingelstedt, Wolzogen und Buchholz!) ungleich bessere Dienste, als eine auf zwei Abende vertheilte Vorführung der hin- und herwogenden Kämpfe, die in ihrer epischen Breite und ihren ermüdenden Details für ein ungelehrtes deutsches Publikum kein genügendes Interesse bieten können. Auch die Münchener Aufführung der Historie in der Bearbeitung von Buchholz vermochte mich keines Besseren nach dieser Seite zu überzeugen.

Daß die Zusammenziehung andererseits auch einige sehr bedauernswerte Opfer erheischt, ist selbstverständlich; doch sind die letzteren nicht so schwerwiegend, daß sie nicht ein Gegengewicht erhielten durch die außerordentlichen Vortheile, welche die Vorführung des Stükkes an einem Theaterabende bietet.

Macbeth.

Von
Ernst Traumann.

*Thriftless ambition, that wilt ravin up
Thine own life's means!*

Macbeth II, 2.

A. Der Charakter und die Quelle der Tragödie.

a. Der Mythus in den Dramen Shakespeare's.

«Vier Hauptcharaktere», so bemerkt Otto Ludwig¹⁾, «gehen durch Shakespeare's Dramen: der historische, die Novelle, das Märchen und der Mythus.» Herrscht im ersten das äußere, im zweiten das innere, im dritten das übersinnliche Geschehen vor, so erhebt sich im vierten der Dichter zu einer poetischen Gattung von höchster Kraft und Wahrheit. Er verbindet in strenger Kausalität das heroische Element mit dem seelischen zu einem Ganzen, in dessen Wirklichkeit «das Wunderbare als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemüthes unheimlich und furchtbar hineinragt.» Lear, Cymbeline, Hamlet und Macbeth bilden den mythischen Kreis. Im Besonderen nähern sich diese Dramen der Historie (im engeren Sinne) durch die Beziehung auf die britische Heimath des Dichters, die im Hamlet am flüchtigsten ist. Lear und Cymbeline spielen in einer durchaus sagenhaften Vorzeit Englands, Hamlet und Macbeth in einer geschichtlichen Periode, die jedoch der Dichter mit voller Absicht so idealisiert, daß sie rein menschlichen Vorgängen nur als Folie dient. Im Uebrigen sind die vier Stücke auch ihrem wesentlichen Charakter nach verschieden. Der Cymbeline ist schon stark novellistisch gefärbt und mit märchenhaften Momenten durchsetzt; auch Lear und Hamlet

¹⁾ Vergl. Otto Ludwig's gesammelte Schriften (Leipzig, Grunow 1891), fünfter Band: Studien, S. 103.

betonen die psychologische Seite. Am reinsten trägt Macbeth den mythischen Charakter. Er theilt mit Lear und Cymbeline die Bewegtheit und den Reichthum der äußeren Handlung, ohne in deren epische Breite zu verfallen, mit Hamlet die Beziehung zum Uebernatürlichen, das jedoch dem Helden nicht als Fremdes gegenübersteht, sondern als dämonische Versinnlichung seiner Leidenschaft ihn nur um so thatkräftiger und heroischer macht, mit allen Dreien die psychologische Vertiefung. Aeußere Geschehnisse und inneres Leben, die in diesen noch vielfach nebeneinander hergehn, erfahren im Macbeth die innigste Verkettung. Wie «alle Handlung hier nur vom Helden ausgeht» und «er selbst das Stück ist»,¹⁾ so erscheint durch die ununterbrochene Verbindung von übernatürlichen und menschlichen Kräften der Gang der Leidenschaft wie der des Verhängnisses selbst, und die Tragödie des Charakters wird in diesem Mythus im tiefsten Sinne zur Schicksalstragödie.

b. Die Quelle und die Tragödie.

Mit den Historien, dem Cymbeline und Lear hat der Macbeth auch die Quelle gemein. In Holinshed's Chronik fand Shakespeare eine Erzählung vor, die die Grundzüge zu seinem Mythus abgeben konnte: einen leidenschaftlich-heroischen Charakter in einer Zeit urwüchsiger Kraft und in einem nordischen Lande voll Poesie und Wunderglaubens. Mit dem Genieblicke für das Wesentliche richtet sich Shakespeare die Thatsachen zu und formt sie nach den Gesetzen seiner Kunst zu einem dramatischen Gebilde. Zunächst verkürzt er die in der Quelle geschilderte Periode, die sich durch die Regierung von Duncane und Macbeth auf 23 Jahre erstreckt, zu einer idealen Zeit. Die Ereignisse werden auf's Aeußerste zusammengedrängt. Die drei — beziehungsweise vier — Unternehmungen des Macdowald, Sueno — beziehungsweise Canut — und Cawder, die bei Holinshed erheblich auseinanderfallen, verknüpft der Dichter zu einer Aktion, die in die letzten Tage Duncan's fällt. Das Hexenwunder mit der Verheißung für Macbeth und Banquo, das in der Quelle mitten in Friedenszeiten vor sich geht, geschieht jetzt unmittelbar nach jenen Kämpfen; ebenso die Erhebung Macbeth's zum Than von Cawder und die Ernennung Malcolme's zum Prinzen von Cumberland, die Holinshed wohl in ihrer Wirkung auf die ehrgeizige Gesinnung Macbeth's, sonst aber rein chronistisch als ver-

¹⁾ Siehe Otto Ludwig a. a. O., S. 93.

einzelte Thatsachen aufführt. Wie es nun in ununterbrochenem Zuge von Fores nach Inverneß, vom Kriegsschauplatze zur Ermordung des Königs gegangen ist, so geht es jetzt in rapider Hast von Inverneß zurück nach Fores zum Krönungsmahle, von da nach Fife und Dunsinane, zur Ermordung Banquo's, der Familie Macduff's und zum Kriege gegen Macbeth. Die zehnjährige milde Regierungszeit des Usurpators, deren die Quelle gedenkt, bleibt ausgeschlossen. Was zwischen jenen Hauptereignissen liegt, erfahren wir in der Tragödie nur beiläufig, wie etwa die Thatsache, daß Macbeth in Scone gekrönt wird, daß er Späher hält, daß Macduff in Ungnade gefallen ist, so die Vorgänge in England und die Befestigung des großen Dunsinane. All' dieses geschieht gewissermaßen im Hintergrund. Nur was auf Macbeth und seine Leidenschaft Bezug hat, führt uns der Dichter vor. Dieser selbst ist ein ganz Anderer als bei Holinshed. Hier ist er von Natur grausam, «der Schein von Gerechtigkeit und Eifer für das allgemeine Beste», den er während der zehn guten Regierungsjahre an den Tag legt, ist nur erheuchelt, und er kehrt darauf wieder zu seiner angeborenen Neigung zurück. Shakespeare's Held ist gewissenhaft, gerecht, voll Menschlichkeit. Er wird erst zum Tyrannen durch eine Veränderung seiner wahren Natur, die Folge seiner ersten Schuld, die sich selbst vermehrt und vergrößert. Auch seine Gegner erscheinen anders als in der Quelle. Duncan in größerer Schwäche — er beteiligt sich selbst nicht mehr am Kampfe gegen die Eindringlinge — und älter an Jahren; Banquo, der bei Holinshed in den Anschlag gegen Duncan eingeweiht ist, bleibt schuldlos und wird — abgesehen von der seinem Stamme versprochenen Verheißung — auch aus diesem Grunde ein Gegenstand der Eifersucht und Furcht für Macbeth. Ist schon dieses Verhalten Banquo's ein gewaltiges Mittel, die Spannkraft der Handlung sogleich in ihrer Anlage zu vermehren, so wird sie dadurch auf ihren Höhepunkt und zur Umkehr gebracht, daß Banquo nicht nach der Rückkehr vom (privaten) Mahle, sondern vor dem feierlichen Königsbanket ermordet wird, auf dem sein Geist dem Erregten erscheint und ihn so den Vasallen verräth. Gänzlich verändert erscheint Makduffe. Er wird nach der Quelle mit den andern Thans zum Frohdienst für die Erbauung der Veste Dunsinane befohlen und bleibt aus Furcht vor Macbeth, der ihn seiner Macht wegen haßt, aus. Nachdem er wiederholt dem Tyrannen begegnet ist, der ihn — trotz entgegenstehender Warnungen von Zauberern, — wegen des täuschenden Hexenorakels schont, flieht er, weit später als in

der Tragödie, nach England, nicht nur, um Malcolme zur Geltendmachung seiner Ansprüche zu bewegen, sondern um sich selbst in Sicherheit zu bringen. Die Ermordung der Seinigen erfährt er bei Holinshed vor der Unterredung mit Malcolme.

Diese Helden umgibt eine Schaar von Gestalten, die der Dichter in freier Erfindung erzeugt. Sie alle tragen deutlich das Gepräge ihrer schottischen Heimath. Schon die Gehobenheit oder die verhaltene Gluth ihrer Sprache zeigt, wie leicht erregbar und wie stark bewegt sie sind. So erscheinen sie Alle in vollem Gegensatze zu dem wortkargen, spartanischen Siward, dem Earl von Northumberland. Eine Verwandtschaft des Wesens verbindet sie unter einander, theilweise auch des Blutes. So sind Duncan und Macbeth Vettern, desgleichen Macduff und Roß. Den nationalen Zug zum Phantastischen tönt der Dichter ab vom grassen Aberglauben des alten Mannes und des Thans von Roß bis zur bloßen Ueberschwänglichkeit des Königs Duncan, die Verschlagenheit der Schotten von der Verstellungskunst des sarkastischen Lenox bis zur List des klugen Malcolm und zur Schmiegksamkeit des gefügigen Banquo. Die Hartnäckigkeit¹⁾) des zähen Bergvolkes äußert sich bei Allen in ihrer Lehenstreue und im unerschütterlichen Festhalten am alten Herrscherhause. Wie aber der auserwählte Macduff nur das Gute dieser nationalen Eigenschaften und es in höherem Maße als jeder Andere besitzt, so wenden sie sich im düsteren Macbeth zum Bösen und ziehen ihn hinab zu den finsternen Mächten des Wahns, der Lüge und des Trotzes.

Unvermittelt und sichtbar tritt uns die Gewalt dieser nordischen Kräfte in übernatürlichen, allgegenwärtigen Erscheinungen entgegen, den Hexen.²⁾) In ihnen hat die Phantasie Shakespeare's, Vorstellungen der germanischen und griechischen Mythologie kühn verbindend, heidnische Naturmächte verkörpert. Es sind die nordischen Schicksals-Schwestern (*weird sisters*)³⁾) Geschöpfe einer früheren Welt. Ihre Meisterin aber ist Hekate, die bleiche Mondgöttin der Antike, die sie auch am Acheron versammelt. Als Zwitterwesen —

¹⁾ Die Schotten nennt Macaulay das verschlagenste und hartnäckigste Volk (Geschichte von England, übersetzt von W. Beseler, Braunschweig 1852, Band I, Seite 72).

²⁾ Vergl. Shakspere's Werke, herausg. und erklärt von Nicolaus Delius, fünfte Auflage, Band II, Einleitung zu Macbeth, S. 304.

³⁾ Vergl. K. Simrock: Die Quellen des Shakspere, zweite Auflage, II. Theil, Macbeth, zur Sagenvergleichung, S. 260.

häßliche, welche Weiber mit männlichem Bart — erscheinen sie in der aufgeregten Natur, bei Regen, Blitz und Donner, in unruhigen Zeiten, an einsamem, verlassenen Ort, auf öder Heide oder in wilder Höhle. Das Verworrne und Trübe ist ihr Element:

Schön ist häßlich, häßlich schön:

Durch Nebel und dicken Dunst wir gehn!

boshaft und tückisch gegen die kleinen Menschen, den armen Schiffer auf weiter See, brüten sie Unheil und Verderben für die Großen. Sie sind im Besitze überirdischer Macht und Weisheit; sie gebieten über die Elemente, und sie kennen die Zukunft. Was sie ersinnen muß geschehen, wenn es sich auch vorerst den Menschen noch verbirgt: ihr Werk ist That ohne Namen (*A deed without a name*). So sind sie Kobilde, Sibyllen und Nornen zugleich. An die verhängnißvollen Triebe und Wünsche Macbeth's und Banquo's heften sie sich an. Hier, bei diesen Neigungen, beginnt ihre Macht, und hier endet sie auch, je nachdem ihnen der Mensch nachgiebt oder widersteht. Banquo weist die Geister von sich, aber Macbeth neigt sich ihnen zu. So «kippen und wippen» sie mit ihm (*so trade and traffic with Macbeth*). Dafür aber schilt sie ihre Meisterin, «die Urheberin alles Uebels». Ihr ist es um tieferes Verderben zu thun, sie heischt Macbeth's völlige Verdammniß. Er soll nicht trotzig, wie andere Menschen, seine eigenen Wege gehn, sondern ganz und gar ihrem Reiche, der Hölle verfallen.

Tod und Verhängniß sei ihm Tand

Verachtet Furcht, Gnad' und Verstand:

Und Alle wißt Ihr, Sicherheit (*security*),

Es ist der Menschen erblich Leid (*chiefest enemy*).

Waren die Hexen bisher nur versuchende, verlockende Geister, so sind sie jetzt verblendende, verderbende Mächte geworden.¹⁾ Sie

¹⁾ Daß die Hexen nicht «die bloße Verkörperung der inneren Versuchung» Macbeth's sind und «die böse Seite seines Wesens versinnlichen», wie Gervinus (Shakespeare, 4. Aufl., II. Band, S. 151) ausführt, sondern reale, objektive Gewalten darstellen, geht zur Genüge schon aus dem Tadel der Hecate hervor, die ihren Dienerinnen verweist, Macbeth's eigene Zwecke zu fördern (*who, as others do — Loves for his own ends, not for you*). Zudem erscheinen sie Macbeth und Banquo zu gleicher Zeit und bilden den Gegenstand ihrer späteren Zwiegespräche; Macbeth und die Lady reden von ihnen durchaus als von einer fremden Macht; er preist zu Anfang ihre übermenschliche Weisheit, dann sucht er sie auf und schließlich verwünscht er sie («doch keine Geister mehr!»). Sie sind die sichtbaren Vertreter des Uebersinnlichen, dessen die höchste Poesie nicht entrathen kann, und im Macbeth insbesondere des Bösen, das nach des Dichters christlicher Anschauungsweise eine selbständige Macht, ein Reich ist.

sind die Dämonen, die den Kampf entscheiden, der in Macbeth's Seele tobt, das Schicksal, das dessen niederen Trieben zum verderblichen Siege über die höheren verhilft, der Leidenschaft über das Gewissen.¹⁾)

B. Die Leidenschaft in der Tragödie.

a. Versuchung und Entschluß.

Mehr als die Anderen, zollt der Held der Tragödie, Macbeth, diesen Mächten seinen Tribut; mehr als sie, ist er der Sohn jener düsteren Hochlande; besonders in einer Eigenschaft, die ihn wie eine Naturkraft überwältigt: der Phantasie. In der Schlacht der Muthigste seines Volkes, der «Liebling der Tapferkeit», «Bellona's Bräutigam», jedem sichtbaren Schreckniß gewachsen, Einer, der kühn von sich sagen darf: Was ein Mann wagt, das wage ich! — ist er schreckhaft wie ein Kind gegenüber den Geschöpfen seiner eigenen Einbildungskraft. Bei einem Nachtschrei, einem grausen Buch überläuft es ihn kalt, sträubt sich sein Haar. Wie von ihrem Elemente

1) In Shakespeare's Dramen haben die Hexen nur ein einziges Gegenstück: den «Geist» im Hamlet. Es ist für das Verständniß beider Tragödien von höchster Bedeutung, sich die Stellung dieser übernatürlichen Erscheinungen klar zu machen, die sie zum Ganzen und zum Helden insbesondere einnehmen. Die Hexen im Macbeth sind durchaus heidnische Mächte, die Vertreter der Hölle, im Gegensatze zur christlich-sittlichen Anschauung des Dichters; im Hamlet ist der Geist des alten Königs auf der Seite dieses Ethos, er kommt aus dem Fegefeuer und ist in der Läuterung zur Seligkeit begriffen. Wenn er trotzdem den Geist der alten Heldenzeit verkörpert und anscheinend die Leidenschaft gegen das Gewissen vertritt, so spricht sich darin nur die Idee des Dichters aus, daß die Rache, die der Vater vom Sohne fordert, eine tief berechtigte und sittliche ist, und daß deren Versäumung dem Prinzen zu Schuld und Verderben gereichen muß. So stehn sich im Macbeth und Hamlet zwei Weltanschauungen gegenüber. Dort die heidnische und christliche, hier innerhalb der christlichen der Geist alter, gesunder Thatkraft und moderner, krankhafter Thatenscheu. Dort eine Verherrlichung des christlichen Gedankens, hier eine Modifizierung desselben. So sehr beide Helden Kinder ihrer Zeit sind — der heroische Macbeth steht dem nationalen Feudalstaat ebenso nahe, wie der philosophische Hamlet dem kosmopolitisch gesinnten Hofregiment — so entschieden stellen sie einen Anachronismus dar: jener strebt in die Vergangenheit zurück, dieser weist in die Zukunft. Und bei der gleichen geschichtlichen Folie zwei total verschiedene Zeitströmungen: im Macbeth die Befestigung der alten, frommen Dynastie, gegen die der Usurpator vergeblich ankämpft, im Hamlet die Auflösung des angefaulten Herrscherhauses, die der Kronprinz selbst am meisten befördert. Die Gegensätze weiter als auf diese Grundzüge, bis auf Einzelheiten im Charakter Macbeth's und Hamlet's, auszudehnen, wie es Gervinus in seiner Vorliebe für die Antithese thut, scheint uns nicht im Plane Shakespeare's gelegen und darum unfruchtbar zu sein.

angezogen, wandert seine Phantasie in Augenblicken höchster Spannung hinaus in die Natur, an selbstgeschaffenen nächtlichen Bildern Halt suchend. Der Gegenwart Schrecken sind ihm nichts gegen der Einbildung Grauen. Aber wie diese Kraft seine Sinne erregt, so schwelt sie auch sein Herz und gibt seiner Hoffnung, seinem Ehrgeiz Flügel. Von Keinem bemerkt, hat er seine «tiefen Wünsche» (*deep desires*) genährt und großgezogen, Er ist des greisen Königs Verwandter, dessen Erbschaft er nach menschlichem Ermessen so sicher erwarten darf wie Duncan's unmündige Söhne.¹⁾ Noch ist er unversucht geblieben, noch ist er der treue Vasall seines milden Herrn, noch thut er seine volle Lehenspflicht. Im Kriege gegen den äußeren Feind und gegen die mit ihm verbündeten Rebellen ist er die Stütze, der Retter seines Königs. Banquo und ihm, aber ihm zu meist, gebührt der Preis des Sieges. Er ist der gefeierte Held des Tages. In dieser Lage besteht für Macbeth die größte Versuchung. Mehr als je fühlt er sich in seiner Kraft und Ueberlegenheit, mächtiger als zuvor regen sich in ihm die ehrgeizigen Wünsche. So treten ihm die Schicksalsschwestern in den Weg. Was sie ihm verheißen, ist zum Theil, wie er weiß, erfüllt: er ist durch Sinel's, seines Vaters Tod, ohne sein Zuthun, Than von Glamis; zum andern Theile erfüllt es sich soeben, ohne sein Wissen, aber in Folge seiner That: der König hat ihn an Stelle des Hochverräthers zum Than von Cawdor ernannt. Glück und Verdienst haben sich verbunden, den ersten und zweiten Spruch wahr zu machen. Die Erfüllung des dritten, künftigen: «König werden» liegt für ihn «im Bereich des Möglichen nicht mehr, als Cawdor werden.» Nun da es zur Thatsache geworden, erschüttert es ihn bis in die Tiefen seiner Seele. Er steht zuerst verwirrt:

Der Than von Cawdor lebt: was kleidet ihr
Mich in erborgten Schmuck?

sodann, auf Angus' Meldung, verzückt:

Glamis und Than von Cawdor!

Das Größte ist noch nach —

¹⁾ Das Recht der Thronfolge liegt nach Holinshed so, daß «die Erblichkeit der Krone bei dem Regierungsantritte des Königs Malcolm», Duncan's Vorgänger, «von Edlen und Gemeinen von Neuem bestätigt wurde», jedoch mit der «in alten Gesetzen vorgesehenen» Einschränkung, «daß, wenn der zur Nachfolge berufene Prinz beim Tode seines Vorgängers noch nicht regierungsfähig wäre, der nächste Verwandte auf den Thron erhoben werden sollte». Die Hoffnung, König zu werden, die Macbeth unter diesen Verhältnissen nach der Chronik hegt, muß ihn in der Tragödie bei Duncan's größerer Hinfälligkeit um so mehr erfüllen. Vergleiche die spätere Note bei der Ernennung Malcolm's zum Prinzen von Cumberland.

und ruft zuletzt, als er sich seinen Gedanken hingeben darf, von der Verheißung überwältigt, in Begeisterung:

Zwei Sprüche sind erfüllt,
Zwei herrliche Prologen zu dem Akt,
Dem pomphaften, des kaiserlichen Spiels.

Aber hier erblicken wir ihn sofort in der Zwiespältigkeit seines Wesens. Die tiefsten Bedenken quälen ihn; er fühlt, daß ihn das Schicksal an den Scheideweg von Gut und Böse geführt hat, und daß es ihn zum Unrecht lockt. Der bloße Gedanke der Frevelthat erschüttert ihn bis zur Furcht:

Das Wunder dieser Mahnung

Kann bös nicht sein — kann gut nicht sein: wenn bös,
Warum denn gab mir's Handgeld im Erfolg,
Und fing mit Wahrheit an? Ich bin ja Cawdor! —
Wenn gut, warum lockt's mich nach jenem Plan,
Vor dessen grausem Schattenbild mein Haar
Unruhig steigt, und mein sonst festes Herz,
Im Streite mit dem Brauche der Natur,
Au meine Rippen pocht? Vorhandnes Schreckniß
Ist winzig gegen der Einbildung Grau:
Mein Traum, die bloße Mordthat des Gedankens,
Erschüttert so mein einzeln-kleines Ich,
Daß jede Lebenskraft erstickt in Ahnung,
Und mir nichts ist als das Nichtseiende.

Aber noch faßt er sich. Wenn er auch die Versuchung nicht von sich gewiesen, das Gelüste nicht erstickt hat, so will er das Weitere doch dem Schicksal allein überlassen:

Will mich das Schicksal krönen, kröne mich's
Ohne mein Zuthun.

Er entscheidet sich zu nichts, willenlos läßt er sich von seinem Verhängniß treiben:

Komme, was da mag,
Zeit läuft und Stund' auch durch den rauhsten Tag.

So bleibt er ohne hinterhältige Gedanken gegen seine Gefährten und tritt in gutem Glauben vor seinen König. Ein Bild größter Schwäche bietet sich hier dem Helden dar. Der greise Herrscher hat soeben die Sentenz an Cawdor vollstrecken lassen, von dem er doch gestehen muß, daß »er ein unbedingt Vertrauen auf ihn setzte.« Der Blick des Regenten geht ihm völlig ab. Weder diese trübe Erfahrung noch eine innere Stimme warnt ihn vor der neuen Gefahr, die er sich selbst bereitet. Ahnungslos und vertrauensselig —

wie er später in Macbeth's Burg einzieht — fördert er die Begehrlichkeit seines Vasallen. Dabei vergißt er gänzlich seiner königlichen Würde: von dem Erfolge und Verdienste beider Feldherrn, vor Allem seines Verwandten, hingerissen, in seinem Glücksgefühl, den Feind besiegt zu sehen, weiß er sich vor Ueberschwänglichkeit nicht zu fassen. Er kann sich in Lob und Dank für Macbeth nicht genug thun und spricht, trotzdem er den tapferen Vetter schon so königlich belohnt hat, noch von der «Sünde seines Undanks.» In dieser Haltlosigkeit begeht er offenkundiges Unrecht: er ernennt seinen ältesten Sohn zum Prinzen von Cumberland.¹⁾ Das rüttelt Macbeth auf — des Königs Schwäche, der Rechtsbruch und zuletzt die Reise nach Inverneß — Alles muß ihm wie ein Wink, eine Aufforderung des Schicksals erscheinen. Sein mörderischer Entschluß steht mit einem Male fest; mit unheimlichem Eifer macht er sich auf, den Besuch des Königs anzukündigen. Ein Hinderniß ist ihm in den Weg getreten, den ihm höhere Mächte gezeigt haben. Er fühlt sich in dem Siegeszuge, der ihn bisher auf und vorwärts führte und weiter drängt, aufgehalten, in seiner ganzen Bestimmung gehemmt, wenn er spricht:

Der Prinz von Cumberland! Da liegt ein Stein,
Der will, sonst fall' ich, übersprungen sein,
Weil er mich hemmt — (*For in my way it lies*).

So stürmt er nach Inverneß.

b. Die Lady. Gewissenskampf und Niederlage.

Hier, an der Schwelle seines Hauses, empfängt ihn sein Verhängniß, sein Weib. Unmittelbar nach der Erscheinung der Hexen, gehoben und erfüllt von ihrer Verheißung, hat Macbeth in einem Briefe²⁾ seiner Gemahlin davon berichtet. Nun hat er damit sein Loos aus seiner Hand in die ihrige gegeben. Eine heißere Leidenschaft, ein ungestümerer Wille bemächtigt sich seiner eigenen Gedanken und macht ihm die Umkehr unmöglich. Noch weiß sie nichts von

¹⁾ Die Quelle sagt darüber: «Den Ältesten, Malcolm ernannte er zum Prinzen von Cumberland, wodurch er ihn zu seinem Nachfolger im Königreich erklärte und dieser unmittelbar nach seines Vaters Tode den Thron besteigen konnte. — «Da begann Macbeth, dem durch diese Anordnung des Königs alle Aussicht auf den Thron genommen war, auf Mittel zu sinnen, wie er die Krone mit Gewalt an sich reißen könnte, denn er glaubte, Duncan habe ihm großes Unrecht gethan, indem er seinen minderjährigen Sohn zum Thronfolger ernannt und so alle anderen Ansprüche vernichtet habe.»

²⁾ Dieser Brief ist für Macbeth's Schicksal von entscheidender Wichtigkeit. Unbedacht, in einem Augenblick der Begeisterung geschrieben, muß er die von

seinem so jäh gefaßten Entschlusse, noch nichts von Duncan's Kommen, und doch ist schon ihr ganzes Wesen wie zur That bereit. Ihre ganze Leidenschaft ist entfesselt, sie ahnt die Erfüllung ihrer geheimsten, sehnstüchtigsten Wünsche, die Krönung ihres Gatten — aber sie giebt sich diesen Gefühlen nicht hin, Alles spannt sich in ihr zum Handeln. Trotz der berauschenenden Empfindung, in die sie die Nachricht versetzt, ist sie völlig Herrin ihrer Gedanken und ihres Willens. Sie kennt ihren Gemahl und damit ihre Aufgabe. In ihrer glühenden Begierde fühlt sie sich ihm an Muth und Leidenschaft weit überlegen, wenn sie «die Milch der Menschenfreundlichkeit» tadeln, die ihn erfülle, und ihm zugesteht, er sei «nicht ohne Ehrgeiz.» Sie kennt die Kluft, die Wunsch und That bei ihm trennt:

Was hoch du strebst, möcht'ſt heilig du erstreben,
Kein falsches Spiel, doch unrechten Gewinn.¹⁾

Diese Kluft soll er mit ihrer Hilfe überfliegen, ihr Geist soll ihn erfüllen und ihm über seine Bedenken hinweg zum „goldenen Reife“ verhelfen. Mitten im Schwunge dieser Gedanken erhält sie die Nachricht vom Besuche des Königs. Einen Augenblick nur ist sie außer Fassung, um sich sofort zu erneuerter Kraft wieder zu erheben.

Macbeth einst entzündete Leidenschaft der Lady zu heller Flamme entfachen. Dazu kommt jetzt der unerwartete Besuch Duncan's, der der Lady geradezu als Aufforderung erscheinen muß, den Inhalt des Briefes wahr zu machen. So vereinigt sich beides, jener rasche Schritt ihres Gatten und dieser Zufall, um den Affekt der Lady zu einer Gewalt zu steigern, der Macbeth — sctton darum, weil er sie theilweise verschuldet hat — nicht gewachsen ist. Er kann über seinen Entschluß nicht mehr frei verfügen, die That wird ihm abgezwungen. Es ist die tragische Lage Wallenstein's:

Wär's möglich? Könn' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müste
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht ...

¹⁾ Wenn die Stelle im Monologe der Lady echt ist — was wir annehmen:

*Thou 'dst have, great Glamis,
That which cries: Thus thou must do, if thou have it;
And that which rather thou dost fear to do
Then wishest should be undone —*

(Du möchtest haben, großer Glamis, was dir zuruft: Das mußt du thun, wenn du es haben willst und das du mehr zu thun fürchtest, als ungehahnen wünschest), so spricht sie einen Gedanken der Lady Macbeth aus, der ihren größten und verhängnißvollsten Irrthum enthält. Sie meint, Macbeth's Furcht vor der That sei größer als seine spätere Reue, sie hält seine Feigheit für größer als seine Gewissenhaftigkeit. Darin täuscht sie sich, und diese mangelhafte Kenntniß der wahren Natur ihres Gatten wird ihr zum Verderben.

Nun gewinnt ihr dunkles Gelüste greifbare Gestalt, der Wille wird zum Vorsatz. Sie fürchtet nicht mehr Macbeth's Zaudern, sondern ihre eigene Natur; denn sie selbst ist zur That entschlossen. Gewalt-sam betäubt sie jede Regung ihres Frauenherzens und ihres Ge-wissens. In blinder Leidenschaft sucht sie nur nach dem, was sie in ihrem grausamen Entschlusse zu bestärken vermag; sie will ihre Natur verleugnen und verlangt nach Grausamkeit. Macbeth beugte sich schaudernd vor der Nothwendigkeit, der Entschluß kam über ihn wie ein Unglück, schmerzlich bat er:

Bergt, Sterne, euer Licht!
Schaut meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht.
Sieh, Auge, nicht die Hand! Doch laß gescheh'n,
Was, wenn's gethan, das Auge scheut zu seh'n.

Hier ist Alles wie ein willenloses Geschehenlassen, bei seinem Weibe alles Energie und Vorsatz. Sie ruft die Geister der Unnatur und des Mordes, der Hölle und Nacht herbei, denen Macbeth entrinnen möchte:

Kommt, ihr Geister,
Die ihr auf Mordgedanken lauscht, entweibt mich,
Und füllt mich ganz vom Scheitel bis zur Sohle
Mit schärfster Grausamkeit! Verdickt mein Blut,
Sperrt jeden Weg und Eingang dem Gewissen,
Daß kein bedenklich Mahnen der Natur
Den grimmen Vorsatz lähm' und Frieden stiftet
Zwischen der That und ihm! Kommt, Mordeshelfer,
An meine Brüste! Saugt mir Milch zu Galle!
Kommt, wo auch in Gestalten unsichtbar
Ihr einen Bruch in der Natur bedient!
Komm', düst're Nacht,
Und hüll' dich in der Hölle braunsten Dampf,
Daß nicht die Wunde seh', die er geschlagen,
Mein scharfer Dolch, und durch des Dunkels Vorhang
Der reine Himmel blick' und rufe: Halt!

In dieser Extase empfängt sie ihren Gatten, wie die Leidenschaft in Person, mit der Verheißung der Hexen, in der sie schwelgt. Ernüchtert steht er ihr gegenüber; kleinlaut, zögernd, ängstlich berichtet er — scharf und bestimmt kommt es von ihren Lippen:

Macbeth. Lieb's Weib, Duncan kommt hier zur Nacht.
Lady. Wann geht er wieder?
Macbeth. Morgen, so denkt er.
Lady. O niemals seh' die Sonne dieses Morgen!

Es liegt ein stilles Einverständniß und auch ein gegenseitiges Ausforschen der beiden Gatten in diesen Worten. Vor ihrem Willen,

ihrer Leidenschaft kann Macbeth nicht bestehen, er weicht aus. Während sie ganz Selbstbeherrschung ist und ihre Gedanken nur auf das Nächste gerichtet sind, überkommt ihn die alte Erregung. Ihre Mahnung, die Welt zu täuschen, fruchtet nicht bei ihm, der bisher Heuchelei und Verstellung nicht kannte. In fürchterlichem Gewissenskampfe verläßt er kopflos das Mahl, das er mit Duncan und dessen Gefolge theilt. In völliger Klarheit sieht er sein künftiges Loos, die Folgen der That, zu der er sich anschickt. Er weiß, daß dieser Mord sich schon hinieden rächen wird, daß er seine Strafe in sich selbst trägt:

Wär's abgethan, wenn es gethan, dann wär's
Am besten schnell gethan. Wenn die Ermordung
In's Garn die Folgen spinnen, und das Glück
Mit seinem Tode fischen könnte; daß
Nur dieser Streich das Eins und Alles hier,
Nur hier, auf dieser Erdenscholle, wäre:
So gilt mir nichts das Jenseits. Aber so
Fällt hier der Richtspruch immer, und wir lehren
Nur blut'ge Wahrheit, die, wenn sie gelehrt,
Zurückspringt dann zu des Erfinders Plage.
Und die gleichwägende Gerechtigkeit
Setzt uns den Becher an die eignen Lippen,
Den wir vergiftet.

Nichts, was diese That zu einer unerhörten macht, verschweigt er sich. Wie ein beredter Anwalt Duncan's tritt er gegen sich selbst auf:

Er stehet doppelt hier in heil'ger Hut,
Sofern sein Vetter ich und sein Vasall —
Stark Beides wider diese That — und dann,
Sofern sein Wirth, der seinem Mörder wehren,
Nicht selbst das Messer tragen sollte.

Ja, er verklärt des Königs Bild zu dem eines Heiligen und sieht sich selbst zur Hölle verdammt:

Auch

Trug dieser Duncan seine Macht so sanft,
Und war so rein in seinem großen Amt,
Daß seine Tugenden wie Engel mit
Posaunenzunge für ihn zeugen werden,
Wie tief verrucht war, wer ihn weggeräumt.
Und das Erbarmen wie ein nackter Säugling,
Auf Sturmwind reitend, und die Cherubim
Auf unsichtbaren Rennern in der Luft,
Sie blasen Jedem diese Schreckenthat
In's Aug', und Thränenfluth ertränkt den Wind.

So schleichen sich ihm, der zuvor das Jenseits mit seinen Strafen «überspringen» wollte (*jump the life to come*), unversehens die Vorstellungen von Seligkeit und Verworfensein in die Gedanken. Und doch verdunkelt und überwältigt die Leidenschaft seine Einsicht und treibt ihn zur That. Es ist die höchste Gewissensnoth und zugleich die völlige Erkenntniß und Verurtheilung seiner Leidenschaft, wenn er bekannt:

Ich habe nichts, zu spornen meinen Vorsatz,
Als Ehrgeiz, der sich in den Sattel schwingt,
Sich überschlägt und jenseits niederfällt.¹⁾

In diesem Kampfe trifft ihn sein Weib. Sie ist in kriegerischer Stimmung, die Entschlossenheit selbst. Vorwurfsvoll empfängt sie ihn, weil er das Mahl verlassen. Er ist gewillt, nicht weiter zu gehn. Seine Dankbarkeit für Duncan und was, wie er glaubt, bei der Ehrgeizigen mehr verfängt, die goldene Meinung des Volkes, «die in ihrem neusten Glanze getragen sein will», führt er in's Feld. Sie antwortet mit schneidendem Hohne und packt ihn bei seiner Selbstachtung, seiner Liebe zu ihr und seiner Männlichkeit. Schon bittet er um Frieden; doch darf er ihr noch entgegenhalten: «Ich wage Alles, was dem Manne ziemt.» Nun erst gebraucht sie ihre stärksten Waffen. In verächtlicher Deutung schleudert sie ihm sein «Wagen» und seine «Mannheit» zurück. Es ist der Höhepunkt ihrer Leidenschaft, wenn sie mit dem spielt, was Macbeth bisher als das Höchste gelten mußte. Jedes ihrer Worte ist der schwerste Vorwurf für ihn. Sie greift zurück in ihre gemeinsame Vergangenheit. Sie spricht von der ersten Eröffnung seiner ehrgeizigen Pläne, die er ihr gemacht. «Damals wagte er nur Worte; «was für ein Thier» war er also? Denn nur das Wagniß der That macht den Menschen, den Mann, und das höhere den höheren. So folgert ihre rücksichtslose, unersättliche Leidenschaft.

1)

*I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself,
And falls on th'other —*

ein höchst bezeichnendes, großartiges Bild für die Gewalt seiner Leidenschaft, wenn sich der Ehrgeiz, der den Vorsatz spornt, plötzlich aus dem Sporn — einem Mittel, das der Reiter in seiner Gewalt hat — in den Reiter selbst verwandelt, sich mit diesem identifiziert, der wiederum in der Hitze des Aufspringens das Roß verliert und zu Falle kommt. In dieser abstrakten Betrachtung spricht eigentlich nicht Macbeth, sondern der Dichter, wie Otto Ludwig (a. a. O. S. 196) treffend ausführt.

*What beast was't then,
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more the man.*

«Damals» war sein Schwur, Zeit und Gelegenheit zur That männlich zu schaffen; jetzt, wo sie sich selbst geschaffen, «entmannen» sie ihn:

*Nor time nor place
Did then adhere, and yet you would make both:
They've made themselves, and that their fitness now
Does unmake you.*

Sie, das Weib, will ihm ein Beispiel geben, wie man sein Theuerstes opfert, um sein Wort zu halten:

Ich gab die Brust und weiß,
Wie zärtlich man das Kind liebt, das man tränkt.
Und doch, dieweil es mir in's Antlitz lächelt,
Wollt' reißen ich von meinem Mutterbusen
Sein zahnlos Mündlein, und sein Hirn ausschmettern,
Hätt' ich's geschworen, wie Du jenes schwurst.

Es ist die Raserei der Leidenschaft, die hier spricht; es sind nur Worte, die sie niemals verwirklichen kann, während sie von Macbeth das Opfer der That verlangt. Aber hier auf dem Gipfel des Affekts, wo sie wie eine Furie, wie die Entartung und Schande ihres Geschlechts erscheint, blicken wir am tiefsten in ihr Frauenschicksal. Sie hat einmal ein Kind gesäugt und hat es wieder verloren.¹⁾ Statt seiner, in ihrem unbefriedigten, öden Dasein, nährte sie

¹⁾ Diese Thatsache ergibt sich bekanntlich aus der Verbindung zweier Stellen, dem oben erwähnten Ausspruch der Lady (I, 7): *I've given suck* und dem — von Tieck so seltsam kommentierten — Ausrufe Macduff's (IV, 3): *he has no children*. Dieser Zug, der nach Shakespeare's Art nur flüchtig hingeworfen ist, erscheint mir höchst bereit und für die Charakteristik der Lady von größter Bedeutung. Umsonst hat der Dichter nicht das Bild einer säugenden Mutter zwei Mal gebraucht und gerade in die höchsten Ausbrüche ihrer Leidenschaft eingeflochten:

*Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers* (I, 6)
und
*I've given suck and know,
How tender 't is to love the babe, that milks me* (I, 7).

Diese unnatürlichen Vorstellungen bezeugen, daß die Gluth ihres Affektes mit ihrem Frauenschicksale aufs Innigste zusammenhängt. Sie sind der leidenschaftlich gesteigerte Ausdruck einer natürlichen Empfindung ihres Verlustes, dort in der Form eines ungeheuerlichen Wunsches, hier in der Gestalt einer wahnsinnigen Prahlgerei.

ihre Leidenschaft. Ihrer natürlichen Aufgabe entfremdet, steigert sie die heißen Wünsche, die Macbeth in ihr erweckt hat, bis zum Unnatürlichen. Ihre Bitte an die finsternen Mächte, sie zu entweiben, ist erfüllt; die Mordeshelfer, die sie beschworen, nehmen die Stelle ein, wo ehemals weibliche und mütterliche Empfindungen lebten. In diesem entscheidenden Augenblicke der Ueberredung gebraucht sie die zuvor erflehte Hülfe der «unsichtbaren Geister, die auf eine Unbill der Natur lauern». Macbeth ist besiegt; den Gründen gegenüber, die sie allein aus seiner Vergangenheit ihm entgegengehalten, hatte er noch Worte gefunden; gegenüber der fürchterlichen Anklage, die sie aus ihrem gemeinsamen Loose, aus ihrer kinderlosen Ehe schmiedet, ist er machtlos und stumm. Er stammelt nur verzagt von einem «Fehlschlagen» (*if we should fail*) und ruft dann, als sie ihm sieghaft ihren Plan verkündet hat, aus:

Du gebier nur Söhne;
Nur Männer sollte dein unschreckbar Mark
Zusammensetzen!

Unwillkürlich knüpft er an jenes Bild an, das ihm das Unglück ihres Lebens in so grauenhafter Weise gezeigt hat. Es ist ein Ausruf des Mitleids mit der Enttäuschten und schaudernder Bewunderung für die so schrecklich Veränderte. Aber es ist auch ein angstvoller Wunsch, eine Beschwörung ihres gemeinsamen Schicksals; denn was soll ihm und ihr die unselige That? wem anders kann sie frommen und fruchten als den Söhnen, um die er hier fleht? Macbeth ist gefaßt. Der Sieg seines Weibes über ihn ist der Sieg der Leidenschaft über Gewissen und Vernunft, er hat ihn mit der Wahrheit seines Herzens bezahlt. Mit dem Rufe: «Falsch muß der Blick für falsche Seelen sein!» schreitet er zur That.

c. Die That und die Reue.

Wie auf's Neue sind die Gatten verbunden durch ihre blutige Aufgabe, gemeinsam unterziehen sie sich ihr. Wohl hatte sie in der fliegenden Hitze der Leidenschaft versichert, «die große Arbeit dieser Nacht abthun» zu wollen und gebeten, «Alles ihr zu überlassen», sodann ihn überredend von ihrem gemeinsamen Vorgehen gesprochen: «Was können ich und du dann nicht vollbringen am unbeschützten Duncan?», aber ihre Natur und Kraft läßt sie im Stiche, als sie zur Ausführung schreiten will: der greise König gleicht im Schlaf ihrem alten Vater. Ihre Weibsnatur ist nicht ersticket. Obwohl sie sich mit einem Tranke betäubt hat, vermag sie nichts weiter zu thun, als die That ihres Gatten vorzubereiten. Sie hat den trunkenen Dienern

die Dolche zurecht gelegt, die jener blutig färben soll. Nun hält sie Wache und lauscht. Ihn aber treibt es ohne Widerstand zur That. Seine schreckhaften Sinne arbeiten wie im Fieber und sein «gluthbedrängtes» Gehirn erzeugt ein gespenstisches Gesicht, die Vision des Dolches, der ihm voran schwebt. Seine Gedanken irren hinaus in die Nacht und beleben die todte Natur mit grausigen Bildern:

Jetzt scheint auf der halben Erde
Todt die Natur, und böse Träume quälen
Den dichtverhang'nen Schlaf; die Hexenzunft
Begeht den Dienst der bleichen Hekate;
Und aufgeschreckt von seinem wachen Knecht,
Dem Wolf, der heulend ihm die Stunde ruft,
Schreitet der hag're Mord gespenstisch leise,
Ausholend weit mit dem Tarquinustritt,
Dem Ziele zu.

In fürchterlicher Erregung ist jeder Nerv gespannt, sein ganzes Wesen aufgelöst. Alles in und außer ihm deutet nach seiner That. Der Dolch zückt sich wie von selbst, und die Glocke, die er in der Ferne hört, ist ihm Duncan's Todtengeläute. In namenloser Angst kehrt er von der That zurück; er schreckt vor dem Flüstern seines Weibes zusammen, ihm graust vor dem Erlebten und vor sich selbst. Er kennt sich nicht mehr — das Gewohnteste, das dürftige «Amen», hat er verlernt; — er hat sein Bestes, seine Ruhe und Unschuld, verloren und erblickt sich in nun zwiefacher Gestalt: wie er ehedem war und wie er nunmehr ist und sein wird:

Glamis mordet' den Schlaf, und Cawdor also
Soll nicht mehr schlafen, Macbeth nicht mehr schlafen.

Sie nimmt ihre äußerste Kraft zusammen. Jede Betrachtung des Geschehenen unterdrückt sie in sich und bei ihm. Sie weiß und ahnt: «Sonst macht's uns toll.» Sie zwingt sich zu nüchterner, cynischer Antwort und verweist ihm seine Reden und seine Furcht. Während seine Einbildungskraft arbeitet, ist sie ganz Wille und Verstand, stets wieder auf das Nächste, die Verhüllung der That, bedacht. Sie eilt, da er es nicht mehr kann, die Dolche zurückzubringen, sowie die Diener zu zeichnen, und ermuthigt sich dazu mit gottloser Rede. Wie sie den Zögernden zur That getrieben hat, so ist sie jetzt noch des Haltlosen Halt, aber schon sieht sie unwillig auf ein klägliches Bild: Am blutigen Ziele steht Macbeth in tiefster Reue und klagt:

Bewußt der That, wär ich mir selbstbewußt nicht!

Auch bei Entdeckung der That, ist sie die Gefaßtere. Zwar Macbeth scheint besonnener, weil geschäftiger. Er begrüßt den Macduff und

geleitet ihn zu Duncan's Kammer; er tödtet sodann die Kämmerlinge. Aber in diesem Thun kann er leicht seine Erregung verbergen. Die Vertheidigung des ehemals so offenen, wahrhaftigen Mannes klingt matt und hat nicht die Kraft der Ueberzeugung. Hier kommt ihm die Lady durch die Künste weiblicher Verstellung zu Hilfe. Sie erheuchelt eine Ohnmacht¹⁾ und lenkt so die forschenden Blicke der Männer ab. So dürfen die Söhne Duncan's in Folge ihrer Flucht als Mörder ihres Vaters gelten.

d. Die Banquo-furcht und die Folgethat.

Macbeth und sein Weib sind gekrönt. Ihr tiefster Wunsch ist erfüllt. Sie sind im Besitze des «goldenen Reifs», des «Schmucks des Lebens»; sie haben erreicht, «was ihren Tagen und Nächten Schwung und Macht gibt;» Alles neigt sich vor ihnen, in Demuth oder Furcht. Ihre Herrschaft scheint gesichert, der Mord, wodurch sie erworben wurde, unentdeckt. Und doch sind Beide ihrer That nicht froh geworden. Sie essen ihr Mahl in Furcht; nächtlich erschüttern sie Träume. Sie schmeicheln den Vasallen, die ihnen unterthan sind. Die Königin sieht ein:

Nichts hat man, Alles Lüge (*all's spent*);

Gelingt der Wunsch, und fehlt doch die Genüge:

's ist sich'rer, das zu sein, was wir zerstören,

Als durch Zerstörung ew'ger Angst zu schwören (*dwell in doubtful joy*).

Das Feuer, das sie und ihn zur That entflamm't hat, ist erloschen, ihre

¹⁾ Es sprechen Gründe sowohl dafür, daß diese Ohnmacht eine wirkliche als dafür, daß sie eine fingierte sei. Man darf annehmen, daß die physische Kraft der Lady durch die vorhergegangenen Anstrengungen und Erlebnisse bis zu einem gewissen Grade erschöpft ist. Hier jedoch schon die Reaktion in ihrem Innern beginnen zu lassen und den Wendepunkt für ihre Charakterentwicklung anzunehmen, wie Oechelhäuser (Einführungen in Shakespeare's Bühnendramen, 2. Auflage, 2. Band, S. 87) thut, ist verfrüht. Auf keinen Fall überwältigt sie (außer «dem Eindruck des allgemeinen Entsetzens, welches die That hervorgerufen»), «die Schilderung, welche der Gatte selbst von dem Morde entwirft». Gerade die Mattigkeit dieser Rechtfertigung in Verbindung mit dem Umstande, daß die Ohnmacht der Lady unmittelbar darauf und nicht schon früher erfolgt, war für die oben vertretene Ansicht ausschlaggebend. Durch die Ohnmacht wird jedenfalls in den Männern der Eindruck hervorgerufen, daß schon die Ermordung der Kämmerer genügt, um die Lady zu überwältigen, daß sie Macbeth also eine so viel schwerere That nicht zu trauen oder gar selbst Kenntniß davon haben, geschweige denn selbst daran Theilnehmen konnte — ein Eindruck, mit dem vorläufig ihr Spiel gewonnen war, wie der Erfolg zeigt: der forschende Macduff sieht von einem weiteren Verhör ab, seine Theilnahme und Aufmerksamkeit ist wie die des Banquo der Lady zugewendet. Beide rufen, Macduff zuerst, nach einer Weile Banquo: *Look to the lady!*

Selbstbetäubung einer tiefen Ernüchterung gewichen. Enttäuscht sieht sie auf ihren Gatten, der völlig verändert ist. Ihre Rechnung war falsch. Kurzsichtig, von ihrer Leidenschaft geblendet, hatte sie Macbeth's wahre Natur verkannt: seine Reue ist größer, als seine Furcht es war. Sie erblickt ihn in tiefen Gedanken, nur mit seinen traurigen Wahngespenstern (*sorriest fancies*) verkehrend. Erregung und Niedergeschlagenheit lösen sich bei ihm ab. Bald bricht er in wütende Rufe aus: «Doch mag der Dinge Bau zu Scherben gehn!» — bald beneidet er, gepeinigt und gefoltert von Gewissensbissen, die Todten um ihre Ruhe:

Duncan, er ging in's Grab,
Nach Lebensfieberschauern schläft er wohl,
Verrath hat ausgetobt; nicht Stahl noch Gifttrank,
Häuslicher Zwist, feindlicher Einfall, nichts kann
Ihn fürder röhren.

Unerträglich ist ihm dieser Zustand; denn er weiß, daß er nur halbe Arbeit gethan hat:

Geritzt und nicht getötet ward die Schlange!
Sie heilt und — lebt, und uns're arme Bosheit
Bleibt nach wie vor gefährdet ihrem Zahn.

In die Qual und Reue um das Geschehene mischt sich die Sorge und Angst um das Kommende. Sein Sinn ist «voll Skorpionen». Und an Beides, Vergangenheit und Zukunft, mahnt ihn Einer, dessen bloßes Dasein dem seinigen jede Ruhe und Sicherheit raubt. «Unsicher wir, so lange in Schmeichelhülle so unsere Würde taucht und das Gesicht des Herzens Larve sein muß», klagt er der Königin, und «dies sein ist nichts, wenn nicht dies sicher sein» sagt er sich selbst. Diese Furcht gilt Banquo.

Er ist der Gefährte und Genosse seiner Thaten und seines Ruhmes gewesen, sein Freund. Er ist der Einzige, außer seinem Weibe, der um die Verheibung der Hexen weiß; denn in seiner Gegenwart sind sie Macbeth entgegengetreten. Auch ihm haben sie hohe Dinge prophezeit. So ist er ohne seinen Willen Macbeth's Nebenbuhler geworden. Auch er ist nicht frei von Ehrgeiz. Nachdem sich das Orakel der Hexen an Macbeth bewährt, schmeichelt er sich mit der Hoffnung, die sie in ihm erweckt haben. In nächtlichen Träumen suchen ihn die Unholden heim; aber wachend und seiner sich bewußt, bleibt er fest. Heiteren Herzens, gelassen, weist er die Versuchung von sich; er bettelt nicht um die Gunst der Schwestern, noch fürchtet er ihren Haß. Er kennt die trügerischen Geister:

Oft,

Um uns zu unserm Schaden zu gewinnen,
Spricht Wahrheit uns der Mund der Finsterniß,
Lockt mit ehrlichem Tand uns; um uns dann
Im furchtbar wichtigen Falle zu verrathen.

So bleibt er sich und dem Freunde treu, dem er nichts Schlimmes zuzutrauen vermag. Ahnungslos kehrt er mit Duncan in Inverneß ein; dem Arglosen sagt die innere Stimme so wenig wie seinem Herrn. Er preist den Ort, wo Tod und Verrath lauern, wie eine Stätte himmlischen Friedens. Noch unmittelbar vor der That begegnet er Macbeth. Er findet ihn zu seinem Befremden noch wach, indeß der König schon schläft. Unwillkürlich kommen Banquo die drei Schwestern in den Sinn; ja, Macbeth sucht ihn mit unzweideutigen Reden zu verlocken, die er erwidert, als ob er um den Plan des Verräthers wissen müßte. Es liegt wie Ahnung und Verdacht in der Luft — aber Banquo bleibt heiter und wünscht ihm eine gute Nacht! Nach der That erschüttert ihn sofort Furcht und Zweifel — wie sollten sie auch nicht? — er verfolgt sie aber nicht weiter und gibt sich nur in Gottes Hand. «Von hier aus» (*thence*) will er den geheimen Anschlag des Hochverraths bekämpfen. Aber er thut nichts, der Unthat weiter nachzuspüren, obwohl er es am besten vermöchte. Sein Verdacht gegen Macbeth steht fest: «Und schändlich, fürcht' ich, spieltest du darum,» — und doch beugt er sich geschmeidig dem neuen König:

Befehle

Mir deine Hoheit, welcher mein Gehorsam
Für immer mit unlösbar-festem Band
Verknüpft ist.

So ist er, ganz im Gegensatze zu dem tief bewegten, ahnungsvollen Macbeth, eine Natur ohne Leidenschaft, ja ohne Temperament, der böse Geister nichts anhaben können, die gut bleibt, ohne eigenes Verdienst, nur durch die Gnade des Himmels.

Diese Natur fürchtet Macbeth. Er war nach der Hexenbegegnung frei und offen gegen den Gefährten; er wollte ihn vor der That gewinnen: jetzt, mit Blutschuld bedeckt und König geworden, ist er sein heimlicher Gegner. Die «Banquofurcht» (*our fears in Banquo stick deep*), die so «tief in ihm steckt», ist am wenigsten die Angst vor dem Mitwisser jener Verheißung und vor der Entdeckung seiner Unthat, die er von Banquo gewärtigen muß. Er sieht in ihm den Abnherrn künftiger Könige, die seinem Stamme prophezeit sind. Wieder verkettet sich Schicksal und Leidenschaft zu Macbeth's neuer

Schuld und weiterem Verderben. Die Verheißung für Banquo dient nur dazu, Macbeth's Gelüste von Neuem zu wecken, und ihn zu versuchen, die Erfüllung jenes Orakels zu hindern. Aber durch seine Eifersucht und seinen Ehrgeiz, der hier noch einmal auflodert, schimmert seine alte Gewissenhaftigkeit und Gerechtigkeit. Er erhöht, wie er einst Duncan verklärt hatte, das Bild des mattherzigen Banquo zum Ideale. Unter dem Eindrucke der Prophezeiung erscheint er ihm wie der geborene König:

In seiner königlichen Art (in his royalty of nature)

Herrscht, was gefürchtet sein will. Er wagt viel,
Und außer jenem unverzagten Sinn
Hat Weisheit er, die seine Stärke leitet
Um fest zu handeln. Niemand ist als er,
Deß Wesen mich erschreckte.

Er fühlt sich in seiner Nähe verdunkelt und gedrückt wie der Genius des Antonius durch den Cæsar's. Sofort aber vergrößert er, wie zu seiner eigenen Rechtfertigung, Banquo's Ehrgeiz und spiegelt sich vor:

Er schalt die Schwestern,
Als sie zuerst mich einen König nannten,
Und hieß zu ihm sie reden.

Und dann erfaßt ihn bei dem Gedanken, die Prophezeiung der Hexen könne wahr und Banquo's Enkel könnten Könige werden, die Wuth der Verzweiflung:

Auf mein Haupt setzten sie unfruchtbare Gold,
Ein dürres Scepter reichten sie der Faust,
Daß es entgleite dann in fremde Hand,
Da nicht mein Sohn mir nachfolgt. Wär' es so:
Für Banquo's Stamm hätt' ich mein Herz beschmutzt,
Für sie erwürgt den gnadenreichen Duncan,
Schierling gemischt in meines Friedens Urne
Einzig für sie; und mein unsterblich Kleinod
Verrathen an den Erbfeind aller Menschen,
Zu krönen sie, zu krönen Banquo's Brut!
Eher als das, komm', Tod, mit in die Schranken
Und sei mein Kampfgenoß auf Hieb und Stich!
(*Rather than so, come fate, into the list,
And champion me to th' utterance!*)

Es ist bei ihm beschlossen, Banquo und seinen Stamm auszurotten. Schon ist er um Vieles kälter geworden. Das zeigt die frivole Ruhe, in der er mit den Mördern unterhandelt, die Leichtigkeit, mit der er ihnen Banquo verdächtigt, und das gelassene und höhnische

Wort, das er seinem Opfer nachruft (*Banquo, thy soul's flight — If it find heaven, must find it out to-night*). Den Anschlag hält er vor der Lady geheim, er deutet nur in versteckten Wendungen sein Vorhaben an. Kaum kann er es jedoch verbergen. Schon hat er von Banquo und Fleance gesprochen. Je näher die Nacht und mit ihr die Stunde des Ueberfalls heranrückt, desto feierlicher und düsterer wird seine Rede. Die alte Erregung ergreift ihn. Und wieder eilt seine Phantasie hinaus in die Natur, als ob sie die Mordstätte suchte:

Eh' die Fledermaus
Noch enden wird den klösterlichen Flug,
Eh' auf den Ruf der dunkeln Hekate
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Ausläutern wird den müden Schall der Nacht,
Da wird gethan sein eine That des Schreckens.

Seine Seele weilt bei der blutigen That, die draußen verübt wird:

Komm', grausam blendende Nacht! schließ zu das Auge,
Das zärtliche des albarmherzigen Tages,
Und reiß mit blutig-unsichtbarer Hand
In Stücke jenen großen Schuldbrief, der
Mich bleich macht. Es umwölkt sich, und die Krähe
Schwingt ihren Flug dem dampfenden Walde zu;
Die gute Welt des Tags birgt sich im Laub;
Nächtlich Graunwerkzeug, es erwacht zum Raub.

Während sein Weib ob seiner dunkeln Worte staunt, ist ihm, wie er sich vor Duncan's Ermordung über deren Folgen nicht täuschen wollte, so auch die Notwendigkeit dieser neuen Blutthat, ihr unvermeidlicher Zusammenhang mit jener früheren völlig klar. Er spricht es wie eine alte Erfahrung, wie etwas Selbstverständliches aus: «Wer schlecht begann, der stärkt sich durch Verbrechen.»

e. Die Erschütterung und der Selbstverrath.

Sie gehn zum Königsfeste. Zum ersten Male zeigt sich das Paar in seinem vollen Glanze, umgeben von den Vasallen des Reiches. Aber sofort nach der feierlichen Begrüßung erscheint der Mörder und raunt Macbeth die Botschaft zu, daß Banquo todt, sein Sohn aber entwischt sei. Den Nachdenklichen muß die Königin an seine Pflichten erinnern. Er ermuntert sich, aber seine Gedanken weilen bei Banquo. Und nun fordert der Frevler in trotziger Ueberschätzung seiner Kräfte sein Verhängniß heraus. Er tadelt laut Banquo's Ausbleiben. Da erblickt er, wie sein leibhaftiges Gewissen, dessen blutigen Geist. Entsetzt spricht er mit ihm und sucht ihn mit stam-

melnder Vertheidigung abzuwehren. Befremdet schauen die Lords auf den verstörten König, vergebens sucht ihn die Königin zur Bessinnung zu bringen. Ihm graut. Er begreift diese Erscheinung nicht:

Wenn Gruft und Beinhaus wiedersenden darf
Die Todten, dann sei unser Monument
Der Bauch der Raben.

Eine grenzenlose Verwirrung hat sich seiner bemächtigt: den Zwiespalt seines Innern, wo der ihm vertraute Heldenmuth mit dem rätselhaften Gewissen ringt, erblickt er als Kampf zweier Zeiten, der alten und neuen, als Streit der Todten gegen die Lebenden, das Wunder seines Gewissens als unbegreifliche Erscheinung einer tiefveränderten Welt:

In alten Zeiten auch ward Blut vergossen,
Eh' Menschensatzung säuberte den Staat,
Den friedlichen. Ja, später auch sah man
Morde, zu gräßlich schon dem Ohre. Damals,
Wenn das Gehirn heraus war, starb der Mann,
Und so war's aus. Doch jetzt erstehn sie wieder
Mit zwanzig tödtlichen Morden an den Häuptern,
Und treiben uns von unsren Stühlen. Das
Ist seltsamer als solch ein Mord.

Er ist auf's Tiefste erschüttert; aber er ermannt sich. Er weiß, daß er sich vor seinen Unterthanen vergessen hat und sucht es wieder gut zu machen. Er heuchelt zum letzten Male und trinkt, mit krampfhafter Anstrengung sich zusammenraffend, auf Banquo, «den theuren Freund, den wir vermissen. Wär er doch da!» Wiederum ist sein Wunsch — ein Hohn auf sich selbst und das Schicksal — erfüllt: der steinerne Gast steht vor ihm. Aber, wie sehr ihm auch schaudert, er rechtet nicht mehr mit ihm, wie zuvor; sein Trotz erwacht, mit dem Reste seiner Kraft herrscht er den Geist an.¹⁾ Er will ihm stehn, mit ihm kämpfen in jeglicher Gestalt, nur nicht in dieser gespenstischen, und an jeglichem Ort. In dem Erstaunen über seine Umgebung, die bei diesem Zeichen so ruhig bleiben konnte, kommt er wieder zu sich, und nun ist er ganz Herr seiner selbst. Mit dem

¹⁾ Es ist wohl kein Zufall, sondern bewußte Reminiscenz des Dichters, daß er Macbeth auf den stillen Vorwurf der Lady fast mit den gleichen Worten, wie in der Ueberredungsscene (I, 7), jedoch mit einer sehr bedeutsamen Änderung antworten läßt. Dort hieß es: *I dare do all that may become a man.* Hier lautet's: *What man dare, I dare.* Dort: «Ich wage Alles, was ein Mann wagen darf», hier: «Ich wage Alles, was ein Mann wagen kann». Kürzer läßt sich die tiefe Veränderung seines Wesens, die seit jener Zeit vor sich gegangen ist, nicht bezeichnen.

alten Blick, der keine Täuschung aufkommen läßt, erkennt er seine Lage; er weiß, daß er sich verrathen hat.

Nach dem Sturme, der soeben ihn ihm getobt hat, ist Macbeth völlig gelassen. Auch die Königin ist stille. Einsilbig, wie geistes-abwesend, beantwortet sie seine Frage nach der Tageszeit; mechanisch empfiehlt sie dem scheinbar Kranken Schlaf, «die Würze aller Kräfte» (*you lack the season of all natures, sleep*) — aber bei ihr ist es die Ruhe vor dem Sturme: sie soll jene Würze tiefer entbehren als ihr Gemahl. Alles ist anders gekommen, als sie erwartete, Alles durch die seltsame Veränderung Macbeth's, an dessen Loos das ihrige hängt. Seine Friedlosigkeit raubte ihr das Genügen, seine reuevolle Unrast ihre Ruhe. Nun bringt seine Erschütterung auch sie in's Wanken. In Mitten ihrer Königsherrlichkeit, auf die ihr ganzes Denken und Streben gerichtet war, bei dem Feste, wozu sie noch einmal ihre ganze Kraft und Selbstbeherrschung aufgeboten, hat ihn und sie das Verhängniß ereilt. Sie sieht alle ihre Hoffnungen vereitelt; die Zukunft kann ihr nichts mehr bringen als neue Enttäuschung. So richten sich nothwendig ihre Gedanken zurück auf das Geschehene.

f. Die Verhärtung und die Verstockung.

Macbeth's Wesen ist völlig verändert. In dem letzten und schwersten Kampfe des Trotzes gegen das Gewissen ist dieses unterlegen; er hat es verloren. Seine Seele wird kalt und stumpf. War er bisher nur dem Drange der Umstände gefolgt, hatte er nur nothgedrungen Blutiges gethan, so sucht er jetzt nach Opfern; denn er ahnt, daß man zum Schlage gegen ihn ausholen, daß man für seine Frevel Rache nehmen wird. Auch kennt er seinen größten Gegner:

Was dünkt dir, daß Macduff zu kommen weigert
Auf unsre Ladung?

Ganz leise glimmt noch in seinem erkaltenden Herzen die alte Leidenschaft, der Ehrgeiz — er fühlt sich durch Macduff's Absage gekränkt — aber schon ist sie erstickt von der Gier nach Rache für diese Schmach und dem Verlangen nach Blut. Schon hat das Mißtrauen gegen Alle seine Seele ergriffen. Er hält Späher in jedem Hause. Er verhärtet sich zum Tyrannen. Ohne Besinnung, die ihn in seinem wüthenden Thatendrange aufhalten könnte, übergiebt er sich den bösen Geistern und folgt ganz seiner Selbstsucht; denn er weiß, daß ihm die Rückkehr zum Guten verschlossen ist:

Morgen geh' ich
Bei guter Zeit zu den unholden Schwestern.

Mehr reden soll'n sie; denn nun steht mein Sinn
Nach schlecht'ster Kunde durch die schlecht'sten Mittel.
Vor dem muß Alles weichen, was mir gut.
Ich bin so tief hineingewallt in Blut,
Daß, wollt' ich ab nunmehr vom Waten stehn,
Umkehr so lästig wär' als durchzugehn.
Seltsames spukt im Kopf mir, will zur Hand;
Das muß gethan sein, eh' es Prüfung fand (*ere they may be scann'd*).

Die Gewissenangst, unter der er gelitten, ist für ihn abgethan; er kennt das Mittel, sie zu vermeiden:

Daß ich mich selbst gequält (*my self-abuse*),
War Neulingsfurcht, der harte Uebung fehlt.

So wirft er sich der dunklen Macht in die Arme, die bereits auf ihn lauert, um ihn gänzlich zu verblassen und zu verstocken. Auch diesen letzten Weg der Verdammuiß geht Macbeth mit offenen Augen. Ihn kümmert nur noch das, was er von diesem Leben zu erwarten hat; das Heil seiner Seele gilt ihm nichts mehr. Er tritt in die Höhle, in der die Schicksalsschwestern den Zauberkessel umschwärmen. Er will seine Bestimmung erfahren, sei es auch um den Preis der Zerstörung von Allem, was Mensch oder Natur geschaffen. Zwei Fragen stellt er an das Schicksal: er will wissen, was seinem Leben, und was seiner Herrschaft droht. Die Antwort auf die erste macht ihn frohlocken, die auf die zweite stürzt ihn in Verzweiflung. Er darf sich *fest* dünken für den Kampf, dem er entgegengeht — aber für wen kämpft er? Für Banquo's Stamm. Ein hoffnungsloser Widerspruch, der nur dem Wahnsinn sich verbergen kann. Er verflucht die Stunde der Prophezeiung, aber er ahnt nicht deren trügerischen Sinn. Und doch folgt sofort die erste Enttäuschung. Macduff, den zu scheuen der erste Spruch gerathen, und den zu tödten er trotz des zweiten sich vorgenommen, ist ihm entgangen. Das treibt ihn zur sinnlosen Rache. Nun soll jede Aufwallung seiner Leidenschaft sofort befriedigt werden. Der Kopf soll nicht mehr mitreden, wie noch kurz zuvor; kein Vorsatz mehr gelten, der doch nicht eingeholt werden kann; die erste Regung seines Herzens soll alsbald zur That werden:

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Wenn nicht die That sogleich mit geht. Von nun an
Sei jeder Erstling meines Herzens auch
Ein Erstling meiner Hand.

Aber weder die Vernunft soll künftig zu ihm reden, noch eine höhere Macht: «Doch keine Geister mehr!»

Der Rächer.

Macduff's Weib und Kinder sind der blinden Rachgier Macbeth's zum Opfer gefallen. Der Than von Fife selbst weilt während dieser That in England, um den Sohn Duncan's zur Rache zu entflammen und des heiligen Eduard Hilfe für sein unterjochtes Vaterland anzuflehen. Auch er hatte den tapferen Macbeth einst geliebt (*you have lov'd him well* — IV, 3), wie Duncan und Banquo, aber tiefer als jener schaut er dem Usurpator in's falsche Herz, offener als dieser tritt er ihm nach der Ermordung seines Königs in den Weg. Er ist seinem angestammten Herrscherhause und seinem Lande treuer als jeder Andere, sich selbst treuer als Banquo. In erschütternder Klage ergießt sich sein Schmerz um den gemordeten König. Wie die Schändung des Allerheiligsten erscheint ihm diese That:

Verfluchter Rath nun schuf sein Meisterstück!
Der kirchenschänderische Mord brach auf
Des Herrn geweihten Tempel, und entwandte
Das Leben seinem Bau.

Sofort als Macbeth die Kämmerlinge erschlagen, dämmert ihm der Verdacht gegen ihn auf und — anders als Banquo, der doch besser darum wissen mußte — sofort spricht er ihn offen aus: «Warum thatet Ihr's?» Der Krönung Macbeth's bleibt er fern, er wünscht seinem Vetter Roß, der mit den Andern nach Scone eilt:

Gut, seht nur Gutes da! Lebt wohl! Gott walte,
Der neue Rock sei leicht uns wie der alte —

und geht nach Fife. Alle Thans beugen sich dem neuen Könige, Banquo voran. Nur er weigert ihm den Gehorsam. Auf die feierliche Ladung (*great bidding*) zum Königsmahle ist er ausgeblieben; auf die besondere Sendung (*but I will send*) Macbeth's hat er dessen Boten manhaft und ehrlich mit einem «runden Nein» geantwortet (*with an absolute: 'Sir, not I!'*). Er hat nichts im Auge als sein armes Vaterland, das unter dem Tyrannen blutet und das Unrecht, das seinem Herrscherhause geschehen ist. Er flieht nach England, Alles über seiner hohen Aufgabe vergessend, auch die Seinigen, und setzt sich der Mißachtung und Verkennung seines Weibes aus.¹⁾ So

¹⁾ Durch das kleinliche Wesen der Lady Macduff schwächt der Dichter einerseits den grausigen Eindruck ihrer Ermordung ab, anderseits schafft er einen Gegensatz zu der in's Heroische gesteigerten Erscheinung der Lady Macbeth.

ist er der wahre Patriot, der Gegensatz nicht nur zum blutigen, selbststüchtigen Tyrannen, dem seine Leidenschaft Alles, sein Land nichts gilt, sondern auch zu Banquo, der sich nicht zu opfermuthiger That aufschwingen konnte. Wo alle Andern sich durch gefügige Unterwerfung erniedrigt haben, ist er stolz und aufrecht geblieben, und hat sich so seinen «edlen Muth» bewahrt, «das Kind der Reinheit». (*this noble passion, child of integrity* — IV, 3). Anders als Macbeth und anders als Banquo besteht er die Gefahr der Versuchung, als Malcolm sich selbst anklagt und verdächtigt¹⁾: mit der äußersten Selbstüberwindung, mit blutendem Herzen hält er die Fahne fest, der er zugeschworen. Und hierzu kommen noch die Leiden des Märtyrers. Kaum hat ihn Malcolm durch den tiefen Schmerz der Enttäuschung geführt, unter dem sein patriotisches Herz gelitten, so erfährt er die Hinschlachtung der Seinigen. Und wie

¹⁾ Man hat vielfach diese Scene (IV, 3) zu lang gefunden, wie z. B. Oechelhäuser (a. a. O. S. 64), der in dem zu weit gehenden Ausschreiben der Quelle auch hier die charakteristische Ursache des Kompositionfehlers erblickt. Wir vermuthen, daß der Aussinnung dieser auf dem Boden Englands vor sich gehenden Episode eine aktuelle Nebenbedeutung zu Grunde lag, und der Dichter durch solch längeres Verweilen auf diese alten Beziehungen der beiden Reiche hinweisen wollte, die zur Zeit der Abfassung seiner Dichtung unter König Jacob I. vereinigt wurden. Auf jeden Fall aber hat die Scene in der vom Dichter einmal gewählten Anordnung des Ganzen ihre volle Berechtigung und die höchste Wichtigkeit. Die Figur Macduff's, des Hauptgegenpielers, mußte endlich mit allem Nachdruck herausgehoben werden, was nicht natürlicher und schöner geschehen konnte als durch diese Versuchungsscene, die sich dem Dichter in seiner Quelle darbot, die er jedoch mit einer genialen Änderung derselben der ergreifenden Nachricht Rosse's vorausschickte und damit ebenso steigerte, wie er das Wesen Macduff's vertieft. Eine andere Frage ist es, ob diese Gestalt nicht zeitiger hätte hervortreten müssen. Und in dieser Versäumniss erblicken wir den Fehler des Stükkes. Obwohl Macduff im zweiten Akt zweimal (II, 3 und II, 4) auftaucht — was die Darstellung nicht energisch genug betonen kann! — und auch im dritten Akt sehr nachdrücklich von Macbeth selbst, Lenox und dem Lord an ihn erinnert wird, so behält der Zuschauer die Figur des in der Stille waltenden Rächers nicht in der gleichen Weise im Auge, wie der Dichter. Das Macduff-Motiv ist eben nicht in den Kausalnexus der Anlage der Handlung aufgenommen, wie etwa der Charakter Banquo's. So erscheint das Auftreten und die spätere That Macduff's nur durch einzelne, gelegentliche Handlungen, wie die Ermordung Duncan's, die Krönung in Scone, die Einladung Macbeth's, also mehr durch den Zufall als die Nothwendigkeit hervorgerufen, und der Aktion Macbeth's folgt mehr — zeitlich — jeweils eine kleine Reaktion seines Gegners als — kausal — eine größere Gegenaktion. Diese Thatsache vermehrt in dem sonst über jeden Vergleich und jede Kritik erhabenen Drama den epischen Zug, den es nothwendigerweise tragen muß, wenn alle Handlung von seinem Helden ausgeht.

männlich erträgt er auch dies Aeußerste! Zum Hochsinn und Heldenmuth gesellt sich das echte, tiefe Gefühl, wenn er auf Malcolm's Bitte: «Ertragt es wie ein Mann», erwidert:

Ich will's,
Doch muß ich es auch fühlen wie ein Mann.

So weiht den «Guten», wie ihn seine Schotten nennen, Alles zum Rächer seines Volkes, so ist er vom Himmel dazu bestimmt; denn um seine Geburt schon schwebt das Geheimniß der Gotterkorenen und Reinen, die Vorbedeutung überirdischer Kraft und Heldenstärke.¹⁾

g. Der Untergang.

Das Verhängniß kommt näher. Dunkler ziehen sich die Wolken über Macbeth zusammen. Er hat sich gegen den heranrückenden Feind auf seinem Trutzschlosse Dunsinan verschanzt. Auch durch das Innere seiner Burg geht ein finsterer Geist. Hier wandelt in der Nacht sein Weib umher, wachend und schlafend zugleich. Von Duncan's Mord ist ihr Gemahl fortgeschritten zur Tötung Banquo's und zur Erwürgung der Familie Macduff's. Dies mußte sie noch erfahren zu Allem, was sie selbst verursacht, erlebt und mitgethan hat. Bei diesen Schrecken weilt ihr Geist, während die Sinne schlafen. Was sie einstmals in Zeiten der Kraft und Leidenschaft erstickten zu können glaubte, und wovor ihre Ahnung sie warnte, die Betrachtung des Geschehenen, hat sie toll gemacht. Was Macbeth's Selbst verhärtete, hat das ihrige aufgelöst. Er fühlt sich stark und sicher im Wahne jener Prophezeiung, wenn auch sein Volk in Scharen von ihm abtrünnig wird und dem Befreier zufällt. Er verachtet den Knaben Malcolm, die falschen Thans und die «Schwelger»²⁾ Englands. Doch schwankt auch er im raschen Wechsel widersprechender Gefühle. Er klammert sich an den Spruch der Hexen, der ihm «die Naturfrist» versprochen, und doch ist er lebensüberdrüssig und klagt in bitterstem Schmerz über das Loos, das ihm gefallen ist:

¹⁾ Ueber die Bedeutung dieses in der parsischen und nordischen Mythologie verwendeten Motives des nicht vom Weibe Geborenen vergl. K. Simrock a. a. O. S. 259, über den dem wandelnden Birnamwalde zu Grunde liegenden Mythus ebendaselbst S. 257 ff.

²⁾ In der Quelle spricht Makduffe von den Lastern der Engländer (*manifest vices of Englishmen*), die er in dem langen Zwiegespräch dem Malcolm vorwirft, während Shakespeare das Schimpfwort: *«the English epicures»* bezeichnender Weise dem Macbeth in den Mund legt.

Ich habe lang genug gelebt: mein Leben
Ging in die Dürre schon, in's gelbe Laub,
Und was den Alternden geleiten sollte,
Wie Ehre, Lieb', Gehorsam, Freundestrost,
Darnach darf ich nicht ausschaun: aber wohl
Nach Flüchen, still doch tief, Maulehre — Athem,
Den gern das arme Herz verweigerte,
Und wag't's nicht.

Er führt wider sein eigenes Land den Krieg und doch versichert er in schmerzlichem Spotte dem Arzt:

Ja, Doktor, könnt'st du finden
Durch Harnbeschauung meines Landes Krankheit
Und es zum alten Heil zurückpurgieren,
Da klatscht' ich Beifall dir, selbst zu dem Echo,
Das wieder Beifall klatschte.

So sagt man auch ihn «toll», indeß Andere, die ihn weniger hassen, von seinem «tapferen Muth» reden (*Some say he's mad; others, that lesser hate him, do call it valiant fury*). Aber sein Thatendrang wird gehemmt; der Abfall der Seinigen zwingt ihn zur Vertheidigung seiner Burg. Da verliert er seinen letzten inneren Halt: Der Tod der Königin wird ihm gemeldet.¹⁾ Er hat das Letzte verloren, mit dem und für das er gekämpft und gelitten hat. Noch einmal bricht er in tiefer Empfindung aus:

Sie konnte später sterben.
Es war noch Zeit genug für solch ein Wort.
Ein Morgen und ein Morgen und ein Morgen
Kriecht so mit Schneckenschritt von Tag zu Tag
Bis zu dem letzten Rest gebuchter Zeit;
Und alle unsre Gestern haben Thoren
Den Weg zum staub'gen Tod geleuchtet. Aus,
Aus, aus, du knappes Licht! Das Leben ist
Ein wandelnder Schatten nur; ein armer Spieler,
Der auf der Bühn' sein Stündchen prahlt und tobt,
Und dann nicht mehr gehört wird; 's ist ein Märchen,
Erzählt von einem Narrn; voll Klang und Wuth,
Bedeutend — nichts.

¹⁾ Im Sommer des Jahres 1895 sah ich in Wien im Burgtheater eine Vorstellung des *Macbeth*, worin der Darsteller der Titelrolle, Robert, bei der Nachricht vom Tode der Lady völlig vernichtet in einen Stuhl sank. Ueberhaupt brachte dieser Schauspieler das Schmerzliche und Gramvolle, die tiefe Enttäuschung, die sich im ganzen Wesen des Helden mehr und mehr ausspricht, vortrefflich zum Ausdruck. Ihm fehlte zu einer vollendeten Verkörperung dieser Gestalt nur das Hünenhafte der äußeren Erscheinung.

Nun kommt es auch von außen Schlag auf Schlag. Der Birnamwald rückt gegen Dunsinane. Macbeth fängt an, Doppelsinn des Teufels zu besorgen. Ihn packt die Wuth der Verzweiflung und er stürmt zum Ausfall. Im freien Felde tobt der Kampf. Wie ein Bär, der an den Pfahl gebunden, kann er seinen Bedrängern nicht entfliehen, er muß ihnen stehn. Seine Zuversicht ist nur der letzte Spruch vom Weibgeborenen. Der junge Siward fällt von seiner Hand. Er ficht wie ein Rasender. Den Gedanken an Selbstmord schleudert er blutlechzend von sich — da tritt ihm Macduff entgegen. Zum letzten Male regt sich in ihm die Milch der Menschlichkeit: er will ihn schonen; «sein Herz ist zu beschwert vom Blut der Seinen». Macduff greift ihn an, Macbeth hält ihm höhnend seine letzte Hoffnung entgegen, doch muthlos läßt er das Schwert sinken, als ihm der Held verkündet:

Dann laß deine Feiung
Verzweifeln, und den Engel, dem du dienst,
Dir sagen: Macduff ward aus Mutterleib
Geschnitten vor der Zeit.

Er sieht sich von den Geistern, denen er sich geweiht hat, genarrt und getäuscht. Den Hünenschild vor die Brust werfend versucht er trotz Hölle und Teufel sein Letztes und empfängt so von Macduff den Todesstreich.¹⁾

¹⁾ Von den zahlreichen Schilderungen des Charakters Macbeth's, mit denen sich die unsrige im Widerspruch befindet, sei hier kurz die Oechelhäuser's (a. a. O. S. 71 ff.) erwähnt, vor Allem, weil sich dieselbe die darstellenden Künstler zumeist aneignen dürften, an die sich das vortreffliche Buch wendet. Wen die vorstehende Charakteristik, die mit Absicht möglichst genau dem Gange der Handlung und dem Texte des Dramas folgt, überzeugt hat, der wird leicht eine Ansicht berichtigten können, die in der Hauptsache erklärt: Macbeth sei bloß physisch tapfer, moralisch zeige er eine Feigheit, die von seinem Aberglauben reflektiert werde und später in titanischen Trotz umschlage; der dämonische Ehrgeiz wurze gemeinsam in den Seelen beider Gatten und sei durch gegenseitige Anreizung zu vollkommen gleicher Intensität gesteigert; die Leidenschaft beider sei gleichartig und gleichmächtig; Macbeth's Gedanken seien bei den Gesprächen mit der Lady schon ganz von dem längst gehegten Mordplan gesättigt; er lasse sich nur mit seiner Neigung zum Selbstbetrug zu einem längst gefaßten Beschlusse überreden; seine Einwürfe würden nur hingeworfen, um die Widerlegung zu provozieren; er habe sich schon von Anfang an über's künftige Leben, also über den sittlichen Gräuel des Mordes hinweggesetzt; er schwelge mit cynischer Entschlossenheit in dem Vorgefühl des beabsichtigten Mordes; er suche, König geworden, sein Elend lediglich in der politischen Unsicherheit des Besitzes; cynische Frechheit und Verbissenheit sei die Signatur jener Phase, die durch die Befragung der Hexen im IV. Akte eingeleitet werde; seine grauenvolle Abstumpfung zeige sich insbesondere

C. Die Tragödie der Leidenschaft.

a. Leidenschaft und Affekt¹⁾ (Macbeth und die Lady).

Nur Macbeth ist der Held der Tragödie. Nur das Schicksal dieser Hauptfigur ist vom Dichter vollständig entwickelt; nur der Seelenzustand wie der Lebenslauf Macbeth's ist erschöpfend dargestellt. Aber auch nur beim Helden folgt das äußere Loos mit Nothwendigkeit aus der inneren Anlage, nur er ist die wahrhaft tragische Gestalt des Dramas. Macbeth's Lebensgeschichte ist die Erscheinung seines Charakters, ihre Wendung das Ergebniß seiner Leidenschaft. Sie ist die elementare Gewalt seines Wesens, die Schwerkraft, die ihn zu den dämonischen Mächten niederzieht. Sie entscheidet den Kampf seines Innern, aber sie erstickt ihn nicht. Urtheil, Gefühl und Gewissen sind in ihm ständig rege gegen die Leidenschaft, ein Streit, den seine Phantasie noch erhöht; aber die Leidenschaft ist die stärkere Gewalt, der sein besseres Theil unterliegt. So «scheint er das Unrecht in seinem Thun mehr zu leiden als es thuend», und so schreitet er sehend in sein Verderben. Seine Leidenschaft geht mit der Besonnenheit zusammen, sie erlischt an ihr, und mit ihr erkaltet er selbst.

Unter den verhängnißvollen Mächten, die sie schüren, ist die letzte sein Weib. Die Lady ist lediglich der «Sporn», der seiner Leidenschaft fehlt, um den Vorsatz in ihm bis zur That anzutreiben. Ihre Leidenschaft ist anderer Art als die ihres Gatten. Sie hat nicht die Ursprünglichkeit wie die Macbeth's, der sie erst in ihr weckte, sie ergreift nicht die Gesamtheit ihrer Kräfte. In sie hineingetragen, bestimmt sie nicht mit der Nothwendigkeit einer Urgewalt ihr Schicksal, das sich — umgekehrt wie bei Macbeth — von außen nach innen entwickelt. Es ist der heiße Affekt, der seine Trägerin selbst verzehrt. Blind, nicht sehend, wie die Leidenschaft, betäubt er die Stimme

bei der Nachricht vom Tode der Lady. (Vergl. auch, insbesondere bezüglich der Charakteristik der Lady, den folgenden Abschnitt unserer Abhandlung, sowie die Fußnote¹⁾ S. 265.) Das seelische Bild, das der dramatische Dichter von diesem tiefbewegten, schicksalsvollen Helden seiner Aufgabe gemäß nur in kurzen, scharfen Strichen entwirft, ist weit komplizierter, als Oechelhäuser und Andere annehmen.

¹⁾ In diesem Abschnitt ist in specieller Anwendung auf Macbeth und die Lady ein Grundgedanke Otto Ludwig's (siehe a. a. O. S. 185, 194, 424, 448, 471) näher ausgeführt, eines jener Resultate, wie sie nur der Tiefblick, die Beobachtungsschärfe und die Erfahrung des dramatischen Künstlers finden konnte. Unseres Erachtens sind diese Studien, eine wahre Fundgrube für die ästhetische Shakespeare-Erklärung, bei Weitem nicht genügend anerkannt und nutzbar gemacht.

des Herzens und bewahrt sich nur die instinktiven Kräfte des Verstandes, indem er lediglich dem bösen Willen dient. Ein innerer Kampf findet hier nicht statt, der Phantasie entbehrt die Lady völlig. Das Gewissen des Mannes ist bei dem Weibe nicht entwickelt: Gefühle, wie Dankbarkeit, Treue, Lebenspflicht, die das Leben des Mannes erzeugt und die der Leidenschaft das Gegengewicht halten, fehlen ihr ebenso wie die männliche Urheilskraft. Wie der Selbstbetäubung die Ernüchterung, so folgt der Selbsttäuschung die Enttäuschung, Reaktionen ihrer Vernunft, die sie selbst verursacht hat und die sie erschüttern und vernichten, indeß Macbeth nur vom Schicksal betrogen, die Enttäuschung auch nur von ihm erleidet und als nothwendige Fügung erträgt. So entspricht die Leidenschaft der Gatten, der letzte Grund ihres Thuns und Leidens, durchaus der Natur und dem Geschlechte von Mann und Weib.¹⁾)

b. Die Leidenschaft und die Ehe.

Aber so verschieden das Thun und Leiden der Gatten ist, sie verüben und dulden es für einander. Dieses wechselseitige Verhältniß erst sichert dem Paare unseren menschlichen Antheil, unser Mitleid, und mildert das Grauen, unter dessen Herrschaft Macbeth sonst nur als phantastischer Bluthund, die Lady als entmenschte Furie erscheinen müßte; dadurch erst wird ihr Thun und Leiden zur Tragödie. Und dieses gemeinsame Band, ihre Ehe, erklärt auch erst völlig ihr Schicksal. Eine wahre Neigung verknüpft die Gatten.²⁾) Ihr folgt Macbeth, indem er seine bessere Einsicht der blinden Leidenschaft seines Weibes unterwirft, und die Lady, wenn sie sich für seine Größe begeistert und erhebt. Weit mehr als die zärtlichen Worte (*dearest partner of greatness, my dearest love, dearest chuck, gentle my lord*) beweist dies die That.²⁾) Er verschont sie mit dem Anschlage gegen Banquo, nicht bloß weil or ihren Mangel an physi-

¹⁾) Hiermit erledigt sich auch die Frage, wer von Beiden den höheren moralischen Muth besitze, die Oechelhäuser zu Gunsten der Lady beantwortet. Nur bei Macbeth kann von solchem Muth die Rede sein, da nur er innere Hindernisse zu überwinden hat. Die Frage nach der Schuld, die Oechelhäuser den Gatten zu gleichen Theilen aufbürdet, ist weit schwieriger zu beantworten. Zweifellos liegt sie auch nicht im Sinne des Dichters, der in seiner Schilderung der Leidenschaft, Schuld und Schicksal so verkettet, daß es unrichtig, ja geradezu unmöglich wäre, zu bestimmen, wo die eine oder das andere anfängt und aufhört. Jedenfalls schließt der Affekt der Lady die Zurechnung — nicht in rechtlichem, sondern in poetischem Sinne — aus.

²⁾) Vergl. dagegen Oechelhäuser a. a. O. S. 84 ff.

schem Muthe kennen gelernt; er täuscht sie geradezu, um ihr jede Erregung zu ersparen, und bittet sie vor dem Festmahle:

Nimm fleißig du Bedacht auf Banquo. Gieb ihm
Auszeichnung beiderlei mit Wort und Blick.

Seinen blutigsten Weg geht er allein. Er bricht bei der Nachricht von ihrem Tode innerlich zusammen. Sie packt ihn bei dieser Liebe, als sie ihn zum Morde überredet. Nur um ihn zu entflammen oder ihn zu stützen macht sie ihm Vorwürfe; vor dem Banket muntert sie den Tiefsinnigen zärtlich auf, nachher hat sie kein Wort des Tadels. Sie stirbt aus Enttäuschung um ihn.

Aber wie alle sittlichen Kräfte, so erdrückt die Leidenschaft auch diese ehelichen Beziehungen. Sie macht die Ehe, indem sie darüber hinausgeht, zu ihrem Mittel und damit in sich zwecklos und widersinnig. Sie gaukelt den Beiden ein Ziel vor, dessen Verfolgung keinem Erben zu Gute kommt und das Paar selbst um jedes Genügen bringt, wie sie auch aus dem Unglück dieser Ehe, der Kinderlosigkeit, die das Weib von seiner natürlichen Aufgabe ablenkte und dem Ehrgeiz in die Arme führte, ihre Nahrung zog. So ergreift die Gewalt der Leidenschaft auch das gemeinsame Leben der Gatten, ihre Ehe; sie macht das, was an sich gut war, böse, was ein Unglück war, zum Verhängniß: aus dem Leiden geht die verbrecherische That hervor.

c. Der Typus der Leidenschaft.

Durch die Leidenschaft wird die erste Schuld, durch die Schuld das Leiden erzeugt, und um dieses abzuwenden begeht Macbeth neue Schuld — eine ununterbrochene Kette, eine unerbittliche Forderung der Notwendigkeit. Die scheinbare Befriedigung des augenblicklichen Gelüstes bringt die Zerstörung der wahren Grundlage des Glückes:

Fruchtloser Ehrgeiz, der du gierig schluckst
Des eignen Lebens Mittel!

Macbeth zerstört sich Treue, Freundschaft, Menschenliebe und erntet dafür Gewissensnoth, Reue, Furcht, Verzweiflung und Trostlosigkeit; die Lady sieht ihren Gatten zerstört und sinkt von Unzufriedenheit in immer tiefere Enttäuschung, bis auch sie gezwungen ist, zurück auf ihre That und in ihr Inneres zu blicken, in dessen Abgrund sie sich verliert. Es ist der typische Verlauf der Leidenschaft, nicht nur einer besonders mächtigen, des Ehrgeizes, sondern der Leidenschaft überhaupt. Ein «Normalkrankheitsverlauf», wie Otto Ludwig sagt, ein Vorgang, der die Verkettung von Ursache

und Wirkung, von Schuld und Strafe so deutlich aufzeigt, daß die ganze Tragödie die Darstellung der Lehre ist, die ihr Held mit seiner ersten That zu geben fürchtet:

Aber so

Fällt hier der Richtspruch immer, und wir lehren
Nur blut'ge Wahrheit, die, wenn sie gelehrt,
Zurückspringt dann zu des Erfinders Plage.

d. Die Leidenschaft als Sünde.

Dieser Lehre gibt der Dichter noch eine tiefere Beziehung, eine höhere Bedeutung, durch den Hintergrund der sittlichen Weltanschauung, von dem sich seine Handlung abhebt. Während sich Macbeth den heidnischen Mächten ergiebt, er und sein Weib sich dem Erbfeinde weihen, und sein Haus als der Ort erscheint, in dem der Höllenpförtner Wache hält, schaaren sich um Malcolm, seinen Gegner, alle Kräfte des Himmels. Entsprassen einem Vater, «der ein gar frommer König war», und einer Mutter, «die mehr kniete als sie stand und an jedem Tage, den sie lebte, starb», wird er von dem wunderthätigen Herrscher Englands, dem heiligen Eduard, unterstützt und von dem gottgeweihten Macduff zum Siege geleitet. So erscheint Macbeth's That nicht mehr bloß als Verbrechen gegen die schwache Menschheit, sondern als Frevel gegen die ewige Gottheit selbst. Die Leidenschaft des verblendeten Helden wird zur Sünde und Macbeth wird, weil er Sünde thut, der Sünde Knecht. Der Kampf gegen ihn wird erhöht zu dem weltbewegenden der christlichen Zeit gegen die heidnische, in die er zurückgefallen ist, der Menschlichkeit, «die erst den Staat, den friedlichen schafft», gegen die Eigensucht; und der Sieg über ihn ist wie der des sommerlichen Tages über die Nacht des Winters, der Natur über die Unnatur, der Sieg, zu dem sich christliche Wahrheit und Volksglaube verbinden im höchsten und tiefsten Schauen des Dichters: der Sieg des Birnamwaldes über Dunsinane.

Wenn ich der obigen Abhandlung wenige Worte hinzufüge, so geschieht das nur, um zu erklären, daß ich ihre in sich gründliche und logische Vertiefung der Auffassung anerkenne, daß sie mich aber doch nicht von der Unrichtigkeit meiner ihr schnurstracks entgegenstehenden Anschauung überzeugt, wie ich dieser im Nachworte zu meiner Macbeth-Uebersetzung und in meinen «Shakespeare-Notes» Ausdruck gegeben habe.

F. A. L.

Zur Texterklärung und Uebersetzung in's Deutsche von Shakespeare's Heinrich IV., erster Theil.

Von
Alfred von Mauntz.

Unter die Schwierigkeiten, welche Shakespeare den Erklärern seiner Texte bietet, muß man auch seine Vorliebe für Worte und Redewendungen rechnen, die doppel- und mehrsinnig aufgefaßt werden können.

Ein Uebersetzer steht bei solchen Stellen vor der Frage, welche Erklärung er seiner Uebertragung zu Grunde legen soll; denn nur in den seltensten Fällen wird es ihm möglich sein, die Mehrdeutigkeit des betreffenden Wortes oder Satzes auch in der fremden Sprache wiedergeben zu können.

In diesen Fällen scheint es angemessen — sprachliche Gleichberechtigung vorausgesetzt — solcher Deutung den Vorzug zu geben, welche auf einen Sinn führt, der sich am leichtesten mit den sonst vom Dichter erzählten Thatsachen und mit der Eigenart der geschilderten Personen in Einklang bringen, oder in die auf Naturbeobachtung fußenden Vergleiche einpassen läßt.

Von diesem Standpunkte aus bitte ich die Leser des Jahrbuchs mit mir einige Stellen im ersten Theile Heinrich IV. zu betrachten.

Ich möchte glauben, daß sich neben einzelnen Textdeutungen, welche der Uebersetzung A. W. Schlegel's zu Grunde gelegen haben, deren noch andere finden lassen, die sprachlich gleichberechtigt sind, dagegen obigen Anforderungen besser zu entsprechen scheinen.

So weit ich mich auf Aussprüche von Fachgelehrten berufe, oder meine Anschauung durch Zurückgehn auf die älteren Lesarten der

Quartos und Folios begründen kann, genügt hier wohl die Anführung der betreffenden Unterschiede und die durch letztere bedingten Veränderungen der Uebersetzung; wo ich jedoch solcher Stützen entbehre, will ich versuchen, meine Muthmaßungen eingehender zu begründen.

Akt I, Sc. 1, Z. 1—4

(Text und Zählung nach der Cambridge Edition 1864)

King. *So shaken as we are, so wan with care,
Find we a time for frightened peace to pant,
And breathe short-winded accents of new broils
To be commenced in strands afar remote.*

Wieland übersetzt:

Von Sorgen erschüttert und von blassen Kummer abgehärm't, finden wir endlich den Augenblick, wo der geschreckte Friede wieder zu Athem kommen kann, um in abgebrochenen Accenten von neuen Arbeiten zu reden, die an weit entfernten Ufern unsren Muth beschäftigen sollen.

Schlegel übersetzt:

Erschüttert, wie wir sind, vor Sorge bleich,
Ersehn wir doch für den gescheuchten Frieden
Zu athmen Zeit, und abgebrochne Laute
Von neuem Kampf zu stammeln, welcher nun
Beginnen soll an weit entlegnem Strand.

Unterwerfen wir den Text einer genaueren Prüfung:

Zeile 1 hat keine Schwierigkeit: «So erschüttert, wie Wir sind, so bleich vor Sorge». Der Wortlaut ist jedoch wichtig, insofern wir das *we* als unser königliches «Wir» erkennen, und weil die Zeile einen Vordersatz bildet, gegen den der Inhalt des folgenden Nachsatzes etwas Gegentheiliges, oder Ungewöhnliches bringen muß.

Zeile 2 leitet zunächst diesen Nachsatz ein: «Finden Wir eine Zeit.» Schlegel verwirrt ein wenig den Sinn, indem er «Ersehn» für «Finden» setzt. Ich möchte bei dem ursprünglichen «Finden» bleiben, denn in der Regel findet nur derjenige, welcher vorher gesucht hat. Wir können also schon hier muthmaßen, daß der König einen Wunsch hat, nach dem er sich sehnt, und folgern, daß er Zeit gesucht hat und findet, um an diesen Wunsch zu denken, obgleich sein Tag reichlich durch schwere Regierungssorgen in Anspruch genommen ist. Diese Hindeutung auf einen Wunsch, welcher wahrscheinlich folgen wird, ist m. E. bedeutsam für die Erklärung des Folgenden.

Zeile 2 bringt dann weiter eine anscheinende Ueberraschung. Nach der Stellung der englischen Worte könnte es scheinen, als ob

der König die Zeit gefunden habe, um nicht «für sich selbst», sondern für «den in Furcht gesetzten Frieden» etwas zu thun und zwar etwas rein Menschliches, nehmlich: ‘*to pant*’, wodurch das Wort ‘*peace*’ personifiziert werden würde. Alle mir bekannten Erklärungen und deutschen Uebersetzungen folgen dieser Auffassung.

Das Wort ‘*to pant*’ hat drei Bedeutungen: 1. ächzen, 2. (nach Anstrengung) aufathmen, 3. (nach etwas) lechzen.

Aechzen paßt zu dieser Auslegung nicht, denn das Ungewöhnliche gegen den Sinn von Zeile 1 würde fehlen, dagegen nur das schon Gesagte in etwas anderen Worten wiederholt werden;

lechzen paßt ebenfalls nicht, denn das Objekt, nach welchem der Friede lechzen sollte, würde fehlen; so bleibt also nur:

aufathmen. Dieses Wort giebt der obigen Deutung guten Sinn. Das Gegensätzliche gegen Zeile 1 wird ausgesprochen, und der König könnte sich nach solchem Zeitpunkte gesehnt haben und glauben, ihn gefunden zu haben. Ferner ist der Gedanke, daß der in Furcht gesetzte Friede aufathmet, dichterisch sehr schön, und so wurde er, da sich auch sprachlich nichts dagegen einwenden läßt, allgemein angenommen.

Mir will es aber scheinen, als ob der so erhaltene Sinn sich nicht recht in den Rahmen der Thatsachen einpassen läßt, die schon in der ersten Scene des Stükkes genau erzählt werden. Der Gedanke: «Der in Furcht gesetzte Friede athmet auf» kann nichts Anderes bedeuten, als: «In den Feindseligkeiten ist eine Pause oder ein Ruhepunkt eingetreten». Dieses ist aber durchaus nicht der Fall, sondern im Gegentheil: der Bürgerkrieg loht gerade in hellen Flammen, wie, in Scene 1, Z. 34 und f., erzählt wird. Der Kronrath hat Tages vorher Nachricht von zwei neuen Schlachten erhalten, von einer Niederlage in Wales und von einem bis dahin noch unentschiedenen Kampfe bei Holmedon. Dem Könige selbst ist (Z. 62 u. f.) kurz vor dem Betreten der Bühne berichtet worden, daß letzterer mit einem Sieg auf seiner Seite geendet hat.

Die Annahme, daß Freude über diesen Sieg den König die Worte der Zeile 2 habe sprechen lassen, erscheint nicht wahrscheinlich, denn er muß doch ebenso, wie seine Rathsversammlung, Abends vorher die Nachricht von der Niederlage empfangen haben. Wir finden auch eine indirekte Bestätigung dafür, daß der Dichter den König so verstanden wissen will, in der Gleichgültigkeit, mit welcher er ihn Westmoreland's warm vorgetragene Schilderung dieser Niederlage aufnehmen läßt (Z. 46, 47).

König. Durch diese Nachricht wurde, wie mir scheint,
Die Sitzung für das heilge Land gestört.

So gleichgültig bei Empfang einer schrecklichen Nachricht kann der Dichter den König nur sprechen lassen, wenn er bei Letzterem die Bekanntschaft mit der Thatsache voraussetzt.

Diese Erwägung führt dazu, Zeile 2 von einem anderen Standpunkte aus zu betrachten.

Nimmt man an, daß nur eine geringfügige Verstellung der Worte stattgefunden hat, wie sie jedem Dichter in jeder Sprache gestattet ist, daß nämlich das Zeitwort '*to pant*' hinter, statt vor die von ihm regierten Worte gesetzt ist, so ändert sich der Sinn der Zeile vollständig; *to pant* tritt in Verbindung mit '*for*' und bedeutet sicher «lechzen», eine Bedeutung, die dem Dichter bekannt war. (Vergl. Lear V, 3, 243: *I pant for life.*) Ferner bezieht sich das Wort dann nicht auf '*peace*' sondern auf das vorangehende '*we*', d. h. auf den von sich mit «Wir» sprechenden König. Wir können solche Hintersetzung des Zeitwertes in Betracht ziehen, denn Shakespeare braucht sie anderweitig (z. B. Timon V, 4, 30: *with thy banners spread*).

Zeile 2 läßt sich mithin übersetzen:

Finden Wir eine Zeit, nach dem in Furcht gesetzten Frieden zu
lechzen,

oder, unter Beachtung einer anderen dem Dichter eigenthümlichen Schreibweise:

Nach In-Furchtsetzung des Friedens zu lechzen.

Frighted mag nämlich ein aus *fright* gebildetes Beiwort sein und den Sinn von '*frightening*' haben. (Vergl. A. Schmidt, Shakespeare-Lexicon, Grammatical Observations 3.)

Unter '*frighted peace*' versteht der Dichter, wie aus Z. 18 u. f. zu ersehen ist, den Kreuzzug. Einen solchen zu unternehmen, war der Lieblingswunsch des Königs, der ihn durch seine ganze Regierung verfolgte. Er spricht davon, als er zur Regierung kommt, in Richard II., V, 6, Z. 49, 50, und zuletzt, kurz vor seinem Tode, wo er seinem Sohne den Rath ertheilt, den Kreuzzug zu unternehmen (2 Heinrich IV., IV, 5, Z. 210 u. f.).

Es stimmt also mit der Charakteristik Heinrich's IV., wenn der Dichter ihn hier sagen läßt, er lechze nach Friedensstörung. Auch die Erklärung der Stelle in sprachlicher Beziehung gewinnt an Einfachheit. Das Gegentheilige, worauf Zeile 1 hindeutet, wird klar und deutlich ausgesprochen; der Wunsch, den wir in '*find*' vermuteten,

ist vorhanden; die anscheinende Ueberraschung schwindet, und 'peace' braucht nicht personifiziert zu werden. Der Tadel, welcher in der besonders hervorgehobenen Stellung von *to pant* und in den Worten 'frighted peace' gefunden werden muß, und der Umstand, daß der König diesen Tadel selbst gegen sich ausspricht, braucht uns nicht zu hindern, diese Lesart anzunehmen. Wir wissen, daß Shakespeare oft das Bestreben hatte, im Anfange seiner geschichtlichen Dramen den altgriechischen Chor zu ersetzen, und in den Eingangszeilen den Zuhörern eine kurze Exposition des Stückes, oder eine Charakteristik der vorzuführenden Hauptperson zu geben. Man denke z. B. nur an Richard III., den der Dichter sagen läßt: «Ich bin entschlossen, ein Schurke zu sein», und «wie ich schlau, falsch und verrätherisch bin» (Richard III. I, 1, Z. 30 u. 37), sowie an den Tadel, welchen das Gerücht gegen sich selbst ausspricht in der Einleitung zu 2 Heinrich IV., Z. 5: Viel Lügen (*slanders*) reiten mit auf meinen Zungen.

Nehmen wir für den Anfang von 1 Heinrich IV. ein ähnliches Bestreben des Dichters an, so werden die Zeilen 1 und 2 zu einer kurzen Charakteristik der Zeitlage und des Königs selbst, verbunden mit einem moralischen Tadel, den der Dichter, oder der außerhalb des Stückes zu denkende Chor, gegen einen solchen Lieblingswunsch eines Königs hinzufügt.

Die Klarlegung dieser echt Shakespeare'schen Eigenthümlichkeit kann wohl dafür trösten, daß im Deutschen der schöne Gedanke vom «Aufathmen des gescheuchten Friedens» wegfällt; im Englischen bleibt die Möglichkeit bestehn, daß die Worte mit einem Seitenblick auf diesen Gedanken gewählt und gestellt worden sind.

Zeilen 3 und 4 setzen den angefangenen Nachsatz fort und bieten keine Konstruktionsschwierigkeit. Nicht mehr gebräuchlich, aber doch heute noch verständlich ist die Redensart: *to breathe accents*; sie deckt sich ungefähr mit dem deutschen «einen Accent (oder Ton — Gewicht — Nachdruck) legen» oder «als nothwendig betonen». Dagegen ist nicht ohne Weiteres verständlich, worauf sich das *short-winded*, «kurzathmig» zu beziehen hat. Man könnte an die Krankheit des Königs denken, die in 2 Heinrich IV. oft erwähnt wird, ehe er an Lungenschwund (*wasted lungs*) stirbt. Indessen weder in Richard II. noch in 1 Heinrich IV. wird diese Erkrankung bemerkt; keine seiner langen Reden deutet darauf hin, daß er als kurzathmig dargestellt werden soll. Das *wan* in Zeile 1 deutet auch nicht auf «Krankheit», sondern auf «abgehärmst sein». So dürfte also auch *short-winded* nicht auf den Gesundheitszustand des

Königs zu beziehen sein. Die Erklärung, welche man aus der Schlegel'schen Uebersetzung herauslesen kann, daß der König, bei seinen sonstigen Sorgen, nicht recht wagt, laut mit seinem Vorschlage herauszukommen, sondern nur «abgebrochene Laute stammelt», ist im Hinblick auf seine (Zeilen 28 u. f.) ausgesprochene Energie ebenfalls nicht wahrscheinlich, denn er sagt dort:

Bereits ein Jahr ist mein Entschluß gefaßt;
Wir gehen hin — darüber noch zu sprechen,
Ist nutzlos; dazu trafen wir uns nicht.

Diese Zeilen, im Verein mit dem Worte '*this*' in Zeile 34 deuten an, was der König vorher seinem Kronrath zur Beschußfassung vorgelegt hat. '*This haste*', «diese Eile» hätte sonst an der betreffenden Stelle keine rechte Erklärung. Nimmt man ferner an, was doch sehr wahrscheinlich ist, daß der König in seiner Antrittsrede auf Vorgänge anspielt, die sich kurz vor Beginn des Stückes zugetragen haben, so läßt sich sowohl der Sinn der Zeilen 3 und 4, als auch das '*short-winded*' leicht erklären. Der König hatte am vorangehenden Tage seinen Rath angewiesen, das «Wie» des Kreuzzuges zu berathen, den Ton darauf gelegt, daß selbiger rasch begonnen würde, und verboten, «langathmige» Berathungen darüber anzustellen, ob das Unternehmen stattfinden könne, oder nicht. So lassen sich Zeilen 3 und 4 übersetzen:

Und mit kurzen Befehlsworten für nothwendig zu erklären, daß eiligest
ein neuer Krieg an fernen Seegestaden begonnen werde.

Man vergleiche Z. 1—4 mit 2 Heinr. IV. IV, 5, Z. 210—215, wo der sterbende König Heinrich IV. zu seinem Sohne spricht:

— — — — ; hatte dann den Plan,
Recht viele in das heil'ge Land zu führen,
Auf daß sie nicht in Ruhe meine Lage
Zu scharf betrachten könnten. Darum, Heinrich!
Beschäft'ge die verwirrten Geister stets
Im Ausland, damit neue Thaten dort
Das Denken hier an fröh're Zeiten tilgen.

Diese Worte aus der Rede Heinrich's IV. auf seinem Sterbebette, in 2 Heinrich IV. strahlen die Gedanken wieder, welche ihn schon in seiner Antrittsrede 1 Heinrich IV. beschäftigen, und sind deshalb wichtig als Wegweiser in der Erklärung des Textes der letztern.

Akt I, Sc. I, Z. 5 u. 8.

*No more the thirsty entrance of this soil
Shall daub her lips with her own children's blood.*

Schlegel übersetzt:

Nicht mehr soll dieses Landes durst'ger Schlund
Mit eigner Kinder Blut die Lippen färben.

Nur das Wort ‘entrance’ bietet Schwierigkeiten. Man hat es für einen Druckfehler gehalten und dafür ‘earers’, ‘entrants’, ‘Erynnis’, ‘crannies’ u. s. w. zu setzen versucht. Alle diese Vorschläge wurden aber verworfen, im Hinblick auf die folgenden Zeilen, deren Subjekt sonst das im Genitiv stehende ‘soil’ sein müßte.

Die jetzt gültige Erklärung, welche auch der Schlegel’schen Uebersetzung zu Grunde liegt, ist die, daß ‘entrance’ kollektivisch für ‘entrances’ stünde. Es bedeute: die Oeffnungen — die Poren des Erdbodens, durch welche er Feuchtigkeit einsaugen kann — die Bodenoberfläche selbst. Die so entstehende Hendiadys ist dann das Subjekt und läßt sich trefflich verdeutschen mit: «Dieses Landes durst'ger Boden». Diese scharfsinnige Erklärung führt aber im Englischen auf eine Tautologie. ‘Soil’, der Erdboden, hätte dann nämlich in Zeile 5 ‘thirsty entrance’, durstige Poren, und in Zeile 6 noch dazu ‘lips’, Lippen. Die Poren, bildlich gesprochen, sind die Lippen des Erdbodens; oder sollte Shakespeare das Bild noch weiter in’s Kleine ausgeführt haben und den Poren noch Lippen zuschreiben? Die Möglichkeit, daß dem so sein könne, wage ich nicht zu bestreiten, aber immerhin rechtfertigt diese Erwägung das Suchen nach einer anderen Erklärung.

Wenn die Lesart der Quarto 1 *entrance* kein Druckfehler ist, wenn keine Hendiadys vorliegt, und der Dichter keinen Genitiv als Subjekt gebraucht, sondern schlicht und einfach konstruiert hat, so muß *entrance* ein Wort sein, welches in übertragener Bedeutung «eine Anzahl von Menschen» bedeuten soll. Es dürstet nach Blut, und hat Lippen — Kinder — Felder — Blumen. Es ist also ein Abstraktum, das für ein Konkretum gesetzt ist; ein Verfahren, welches der Dichter oft (auch in Heinrich IV.) anwendet. (Vergl. z. B. 1 H. IV. I, 3, Z. 8 ‘fears’ für ‘fearing men’ u. v. a. m.) Ferner ist *entrance* weiblichen Geschlechtes, was ebenfalls auf eine Personifizierung schließen läßt.

Zwei Bedeutungen von *entrance* dürften in dieser Beziehung in Betracht kommen: 1. «Die Eintragung» (z. B. in kaufmännischer Fachsprache von Waaren auf den Zollniederlagen). Diese Bedeutung könnte

guten Sinn geben, nämlich: die Eintragung der Bodenbesitzer, oder steuerpflichtigen Einwohner in gerichtlichen Listen, also als Konkretum: die Einwohner, oder die Bodenbesitzer. Mir fehlt jedoch die Sicherheit, ob *to enter* oder *entrance* schon zu Shakespeare's Zeiten in dem voraufgeföhrten Sinne gebräuchlich waren. Ich begnüge mich damit, obige Möglichkeit nur anzudeuten., denn eine andere Betrachtung mit besserer Beweiskraft führt zu gleichem Ergebniß. *Entrance* bedeutet 2. auch: «Eintreten oder Betreten mit dem Rechte der Besitzergreifung» und in der gerichtlichen Fachsprache «die Besitzergreifung». Diese Bedeutung war Shakespeare bekannt; er benutzt sie in *Richard II.*, III, 3, Z. 22, wo Percy zu Bolingbroke sagt: Flintcastle ist königlich besetzt, '*against thy entrance*', was hier «gegen dein Eintreten zur Besitzergreifung» oder «gegen deine Besitzergreifung» heißen soll. Passen wir diese Bedeutung an unserer Stelle ein, so erhalten wir das Abstraktum, «die Besitzergreifung dieses Bodens» und das Konkretum, «die Besitzer», «die Einwohner», «die Einwohnerschaft», «die Bürger», «das Volk» dieses Bodens oder Landes, d. h. Englands. — Dieses Subjekt paßt besser für den Satz, als das bisherige «Boden», das nur deshalb gut erscheint, weil seine Bedeutung «die auf dem Boden lebenden Menschen» auch mit einschließt. Meine sprachlichen Muthmaßungen werden bestätigt durch einen Blick auf das Beiwort '*thirsty*'. Aus Zeile 6 geht unzweifelhaft hervor, daß der Durst, von welchem hier die Rede ist, bisher durch Blut gestillt worden ist. Die Verdeutschung «durstig» ist deshalb nicht erschöpfend, sondern müßte «blutdürstig» heißen. Dann erhalten wir für '*the thirsty entrance of this soil*' das Deutsche «die blutdürstige Besitzergreifung dieses Bodens» — ein Sinn, der ganz zu den vorangehenden und nachfolgenden Zeilen und zu der Rede auf dem Sterbebette paßt. Der König läßt auf die Aussprache seines absonderlichen Wunsches dessen Begründung folgen. Sein Volk zerfleischt sich in Bürgerkriegen; er nennt es deshalb blutfürstig, und wünscht, den Blutdurst aus diesem Lande abzulenken und ihm in der Vertilgung von Ungläubigen ein neues Ziel zu geben. So wird auch der in Zeile 2 ausgesprochene Tadel gemildert, indem der Wunsch nach Friedensstörung durch die Ablenkung des angeborenen Blutdurstes seiner Unterthanen auf edle Ziele hin begründet wird. Z. 5 und 6 könnten in deutscher Prosa lauten:

Nicht länger mehr soll die blutdürstige (in freierer Auffassung «fehdendürstige» — «Streit liebende» u. d. m.) Einwohnerschaft dieses Landes ihre Lippen in ihrer eigenen Kinder Blut färben.

Akt I, Sc. 1, Z. 9, 10, 11 u. 14, 15.

— — — : *those opposed eyes,*
Which like the meteors of a troubled heaven,
All of one nature, of one substance bred

— — —
— — —
Shall now in mutual well beseeming ranks
March all one way — — —

Schlegel übersetzt:

— — — ; die entbrannten Augen,
Die, eines trüben Himmels Meteore,
Von einer Art, erzeugt aus einem Wesen,

— — —
— — —
Sie werden nun, gepaart in schönen Reihen,
Den gleichen Weg ziehn.

Ohne eine Anmerkung, welche etwa die Erklärung von Nikolaus Delius zu dieser Stelle wiederzugeben hätte, wird der heutige Leser den innersten Sinn des dichterischen Vergleichs erst verstehn, wenn er sich vorher mit der *Anschauungsweise* der Zeitgenossen Shakespeare's vertraut gemacht hat, welche den Glauben hatten, daß Meteore aus unheilvollen Stoffen beständen, und daß ihr Erscheinen bevorstehendes Unheil voraus verkünde; denn erst durch diese *Anschauung* erhält er in Zeile 11 den Schlüssel zu den Gedanken, welche zwischen den Zeilen des englischen Textes heraus zu deuten sind. — Will man den ganzen Sinn dieser Gedanken — auf den ersten Blick erkennbar — verdeutschen, so wird dieses nur möglich, wenn der Uebersetzer in Prosa (etwa in Klammern) Einschaltungen in den Text macht — in Versen aber den innersten Sinn einzelner Wortverbindungen, nicht diese selbst, wiedergibt.

Zeile 10. Die Verdeutschung von *meteors of a troubled heaven* mit «eines trüben Himmels Meteore» erschwert das Verständniß der Stelle. Der Dichter meint ersichtlich: *meteors of a heaven troubled (by their coruscating orbits)* also dürfte es heißen müssen: «Meteore eines (durch ihre funkelnden Bahnen) beunruhigten oder geschreckten Himmels.»

Die ganze vorliegende Stelle könnte in deutscher Prosa lauten:

Diese (Gegner, deren zornig funkelnde) einander gegenüberstehenden Augen, mit den Meteoren eines (durch ihr Gefunkel) in Unruhe versetzten Himmels in derselben Natur und aus demselben Stoffe erzeugt,

— — —
sollen fortan in wohl ansehnlichen, sich gegenseitig unterstützenden Reihen alle einen Weg marschieren.

Durch das Herausheben des in ‘*opposed eyes*’ steckenden Subjekts «Gegner» (siehe N. Delius) für den ganzen Satz, wird das im Deutschen nicht anmuthig klingende «Augen marschieren» oder «Augen ziehen eines Weges» vermieden.

Nach vorstehenden Erörterungen lassen sich Zeilen 1—16, wie folgt deutsch in der Shakespearestrophe wiedergeben:

Akt I, Sc. 1, Z. 1—16

König. Wenn auch erschüttert und vor Sorgen bleich,
So finden Wir noch Zeit, mehr Friedensstörung
Herbei zu sehnen — kurzen Worts zu stimmen
Für neuen Krieg an fernen Seestädten.
Nicht mehr soll Englands fehde-dürstend Volk
In eigner Kinder Blut die Lippen färben,
Nicht Schanzkrieg durch sein Feld Kanäle ziehn,
Noch Feindes Erzhuf Blumen ihm zertreten.
Die Gegner — deren Unheil droh'nde Augen
Mit des geschreckten Himmels Meteoren
Nach Art und Stoff von gleichem Ursprung sind,
Und jüngst noch sich im Bruderkriege trafen
Beim Handgemeng' der Bürgermetzelei, —
Soll'n jetzt im Marsch nach einem Ziel sich stützen
Durch stolze Ordnung — nicht in Zwietracht leben
Mit Blutsverwandten, Freunden und Genossen.

Akt I, Sc. 2, Z. 97 u. 98

— — — *an I do not, call me villain and baffle me.*

Schlegel übersetzt:

— — — wo ich's nicht thue, so nennt mich Schuft und foppt mich
nach Herzenslust.

Ich möchte ‘*to baffle*’ nach der Erklärung von Nares (Shakespeare-Lexikon) übersetzen: «und hängt mich bei den Hacken auf». (Vergl. 2 Heinrich IV., I, 2, 116 *to punish you by the heels.*)

Akt I, Sc. 3, Z. 208

But out upon this half-faced fellowship.

Schlegel übersetzt:

Doch pfui der ärmlichen Genossenschaft!

Es ist nicht sicher, welche Genossenschaft Percy meint. Indessen Quarto 1 hat ‘*halfe-fac't*’, und wenn man diese Lesart beibehält und wörtlich übersetzt, so paßt sie vortrefflich auf das Verhältniß der Percys zum Könige, das man «halbgesichtig» nennen kann. Ich möchte deshalb die Zeile verdeutschen:

Fort diese Freundschaft mit dem halben Antlitz!

Akt I, Sc. 3, Z. 236—238

North. *Why, what a wasp-stung and impatient fool
Art thou to break into this woman's mood,
Tying thine ear to no tongue but thine own!*

Schlegel übersetzt:

North. Ei, Welch ein bremsgestoch'ner, jäher Thor
Bist du, in diese Weiberwuth zu fallen,
Dein Ohr nur deiner eignen Zunge fesselnd?

‘Wasp-stung’ ist die Lesart der Quarto 1. Die übrigen Quartos schreiben ‘waspe-tongue’ und ‘wasp-tongue’, die Folios ‘waspe-tongu'd’ und ‘wasp-tongu'd’.

Die Lesart der Folios dürfte die richtige sein. Man denke sich Heißsporn von einer Wespe gestochen, so wird ihn Shakespeare nie so schildern lassen, daß man von ihm sagen könnte, er breche in Weiberart oder Weiberlaune aus. Schlegel übersetzt ‘woman's mood’ mit «Weiberwuth», aber auch diese Freiheit schafft keinen richtigen Begriff. Auch in Weiberwuth kann ein Heißsporn nicht ausbrechen, wenn er von einer Wespe gestochen wird. Die Lesart ‘wasp-tongued’ scheint mir die richtigste, aber kaum in der Erklärung von N. Delius «mit einer Zunge, die toll umher schwärmt, wie eine Wespe», sondern ganz wörtlich übersetzt: «wespensprachig», «mit der Sprache einer Wespe», «summend, wie eine Wespe». Der Vergleich gründet sich auf Naturbeobachtung, und da wissen wir, wie genau Shakespeare zu sein verstand. Wer immer das Gebahren einer Wespe beobachtet hat, wenn sie ein Hinderniß auf dem Wege trifft, den sie einschlagen will: wie sie die Stelle ungeduldig summend umkreist, mit dem Kopf dagegen fährt und dies Verfahren, anscheinend unempfindlich gegen alles Andere, wiederholt — der wird zugestehn, daß grade dieser Vergleich mit Percy's hier geschildertem Benehmen außerordentlich treffend ist. Ich möchte die drei Zeilen deshalb so übersetzen:

North. Welch' Thor bist du, der ungeduldig summt,
Wie eine Wespe, und nach Art der Weiber,
Nur Ohren für die eignen Worte hat!

Akt II, Sc. 2, Z. 12

If I trauel but four foot by the squier further afoot.

Schlegel übersetzt:

Wenn ich nur vier gemess'ne Fuß weiter zu Fuße gehe.

Ein Mann, welcher müde wird, verkleinert und verlangsamt seine Schritte. Hierauf dürfte die Stelle anspielen. Falstaff sagt: «Wenn

ich vier Schritte auf die Elle (*squier*) weiter zu Fuß gehe», was bei dem großen Manne heißen soll, daß er kaum einen Fuß vor den andern bringt. Die Bedeutung von ‘*by*’ = ‘*along the side of*’ war Shakespeare bekannt (Shakespeare-Lexikon). So verdeutscht man die Stelle wohl am Verständlichsten:

Wenn ich weiter zu Fuß reise, und dabei auch nur vier Schritt auf die Elle mache, so — —

Akt II, Sc. 3, Z. 57—59

*And in thy face strange motions have appear'd,
Such as we see when men restrain their breath
On some great sudden hest.*

So die Lesart der Quarto 1; die übrigen Quartos und Folios lesen ‘*haste*’ oder ‘*hast*’. Nach letzteren übersetzt Schlegel:

Und im Gesicht erschien gewalt'ge Regung,
Wie wenn ein Mensch den Odem an sich hält,
In großer schneller Eil.

Daß die Lesart ‘*hest*’, Befehl, die richtigste ist, wird bereits durch die Cambridge Edition festgestellt. Die Verbesserung Schlegel’s durch H. Ulrici lautet «Bei großer Zumuthung» statt «in großer schneller Eil». Aber auch diese Verbesserung trifft m. E. nicht ganz den Kern des auf Naturbeobachtung beruhenden Vergleichs. Einem Manne stockt der Odem, wenn er im Begriffe steht, einen wichtigen Befehl (*a sudden hest*) plötzlich zu geben oder auszuführen. Das ist der Gedanke, den mir der Dichter hier auszudrücken scheint, und deshalb möchte ich die Stelle übersetzen:

Der Ausdruck deiner Mienen war befremdlich,
Als hielt vor wicht'gem, plötzlichem Befehl
Ein Mann den Odem an.

Akt II, Sc. 4, Z. 276 u. 279—80.

Host. — — — — *there is a nobleman of the court*

— — — — — — — — — —

Prince. *Give him as much as will make him a royal man.*

Schlegel übersetzt frei mit einem eigenen Wortspiel:

Wirth. — — — — da ist ein angesehener Herr von Hofe

— — — — — — — — — —

Prinz H. Mach ihn zum ungesesehenen Herrn.

Shakespeare macht das Wortspiel: *nobleman*, d. h. «ein edler Mann» oder «ein Mann, der einen Nobel (= 6 Shill. 8 Pence) bei sich hat» und *royal man*, d. h. «ein königlicher Mann» oder «ein

Mann, der einen Royal (= 10 Shill.) bei sich hat (Erklärung von N. Delius).

Ich möchte deshalb übersetzen:

Wirthin. — — — da ist ein Mann von Hofe, nobel in Haltung

Prinz H. Gebt ihm soviel, daß sein Nobel auf einen Royal erhöht wird.

Akt II, Sc. 4, Z. 304—305

— — — — *Thou hadst fire and sword on thy side.*

Schlegel übersetzt:

— — — — Du hattest Feuer und Schwert an deiner Seite.

Um die Stelle gleich verständlich zu machen, möchte ich etwas von der Erklärung von N. Delius in den Text einschalten und übersetzen:

Feuer (brennt dir immer im Gesicht, und ein) Schwert hattest du an deiner Seite.

Durch solche oder eine ähnliche Einschaltung des Uebersetzers wird dann auch ohne Weiteres in Z. 307 und 308 verstanden werden, daß *meteors* «Meteore» und *exhalations* «Dünste» auf Bardolph's gedunsenes Gesicht mit rothen Flecken gemünzt sind.

Akt III, Sc. 3, Z. 4

I am wither'd like an old apple-John.

Schlegel übersetzt:

Ich bin so welk, wie ein gebratener Apfel.

Hier leitet Naturbeobachtung auf das Gemeinte. Ein Bratapfel wird voll und aufgedunsen, bis er verbraten wird. Deshalb halte ich die Erklärung von N. Delius für richtiger, der unter *apple-John* einen Johannisapfel versteht, welcher sich lange aufbewahren läßt und, wenn er alt wird, faltig zusammenschrumpft. Wegen des Wortspiels mit Falstaff's Vornamen John möchte ich übersetzen:

Ich bin so zusammengeschrumpft, wie ein alter Johnsapfel.

Akt IV, Sc. 1, Z. 71 u. 72

*And stop all sight-holes, every loop from whence
The eye of reason may pry in upon us.*

Schlegel übersetzt:

Und jede Oeffnung, jeden Spalt verstopfen,
Wodurch das Auge der Vernunft kann späh'n.

«Das Auge der Vernunft» paßt nicht recht in den Inhalt. Worcester, der hier spricht, die Seele des ganzen Aufstandes, würde damit das von ihm selbst geplante Unternehmen der Percy's für unvernünftig erklären.

Reason bedeutet zwar Vernunft, aber auch «Grund» und war dem Dichter in dieser Bedeutung bekannt. (Vergl. 1 Heinrich IV., II, 4, 229: *give you a reason on compulsion!*)

Ich glaube, das Wort ist hier in letzterer Bedeutung gemeint. «Das Auge des Grundes», d. h. der Menschen, die froh sind, einen Grund zu finden, um nicht mit uns zu gehn. Demgemäß könnte die Uebersetzung lauten:

Und Löcher, Spalten gut verstopfen müssen,
Durch welche Vorwandsucher spähen können.

Akt IV, Sc. 1, Z. 100

Glittering in golden coats, like images.

Schlegel übersetzt:

Mit Goldstoff angethan, wie Heilgenbilder.

Unter 'coats' dürften 'coats of arms' zu verstehn sein, d. h. die Wappen, mit denen die Ritter ihre Ausrüstung und ihre Pferde-decken zu schmücken pflegten. Dann ist der Vergleich mit Heiligenbildern klar verständlich. Ich verdeutsche also:

Voll goldner Wappen, wie die Heilgenbilder.

Akt IV, Sc. 2, Z. 28 u. 29.

Ten times more dishonourable ragged than an old faced ancient.

Schlegel übersetzt:

zehnmal schmählicher zerlumpt, als eine alte geflickte Standarte.

Eine alte geflickte Standarte hat für den Soldaten viel eher etwas Ehrbares, als etwas Schmähliches. Quarto 1 schreibt 'olde fazd ancient'. Ich glaube «altgesichtiger Fähnrich», «Fähnrich mit altem Gesichte» ist die richtigste Uebersetzung. *Ancient* bedeutet «Fahne», «Standarte», aber auch «Fähndrich».

Wie unter den 'ensigns' und 'cornets' einer späteren Zeit, dürfte unter 'ancient' ein blutjunger Mann aus guter Familie zu verstehn sein, der diese unterste Offiziersstellung einnimmt. Avanciert dieser Fähnrich nicht bald, d. h. wenn er in der Stellung ein altes Gesicht bekommt, so hat das ja auch in unseren Militärverhältnissen heutzutage besondere Gründe; zu Shakespeare's Zeit mögen diese Gründe solcher Art gewesen sein, daß er sie 'dishonourable ragged' nennen

könnte, und also ein ‘*old faced ancient*’, der Repräsentant dieser Eigen-schaften wäre.

Akt V, Sc. 1, Z. 61.

... *sparrow*.

Schlegel übersetzt:

Sperling.

Ein Kuckuck legt bekanntlich seine Eier besonders gern in das Nest der Grasmücke — *hedge-sparrow* —, welcher Vogel hier auch gemeint sein dürfte. (Vergl. Lear I, 4, 235: *The hedge-sparrow fed the cuckoo so long.*)

Wenn die Redaktion diesem Versuche zur Textläuterung Raum gegeben hat, weil sie Arbeiten in solcher Richtung wohl für berechtigt hält, so muß sie doch erklären, daß sie sich mit vielen der Vorschläge und Deutungen nicht in Uebereinstimmung befindet.

Zu dem Artikel:
Die neueste deutsche Hamlet-Literatur
im Jahrbuch 1895.
Von
C. Hebler.

Der große Dank, den ich dem Beurtheiler meiner im «Euphorion» erschienenen Abhandlung über die Hamlet-Frage in diesem Jahrbuche, Hermann Conrad, schulde, wird, wie ich hoffe, in seinen Augen keinen Abzug dadurch erleiden, daß ich mich durch seine Kritik zu einem kleinen Nachtrage über den Sinn einiger meiner Aeußerungen bewogen finde, die ich nicht genügend gegen Mißverständnisse oder Anfechtungen geschützt zu haben scheine.

Von dem Monolog «Sein oder Nichtsein» sagt Conrad, daß ich hier mit Unrecht «einen direkten Zusammenhang mit der Racheaufgabe erblicke, insofern Hamlet's Selbstmordgedanken angeregt seien durch das Bewußtsein, daß er niemals im Stande sein werde, jene zu lösen.» Ich vermuthe aber nur, daß zu einer persönlichen Antheilnahme des Prinzen an der aufgeworfenen Frage auch wohl die ihm durch seine gegenwärtige Lage nahe gelegte «Besorgniß» beitrage, «seine Aufgabe so wenig jemals lösen als abschütteln zu können.» Ferner habe ich jenen Zusammenhang zur Erklärung nicht bloß der Frage, sondern hauptsächlich ihrer Beantwortung verwendet: wir Menschen pflegen die so einfache Hilfe gegen alle Erdennoth nur darum zu verschmähen, weil wir in diesem Punkt ebenso feige sind, wie ich mit meiner Racheaufgabe. Ich finde hier also eine abermalige leidenschaftliche Selbstanspröhung zur Rachethat, diesmal mittelst der Analogie einer andern «Unternehmung voll Mark und Nachdruck». Nach Conrad soll jedoch der Prinz zu solchen Unternehmungen weder die Rachethat noch den Selbstmord rechnen. Die erstere nicht, wie er auch bei der Aufzählung der Leiden «sicher nicht von seinen Leiden, sondern von den Leiden der gesammten Menschheit» spreche. In diesen sind doch jene mit enthalten, auch spricht Hamlet

ausdrücklich von «uns Allen», zudem ist eines der von ihm aufgezählten Leiden «des Unterdrückers Unrecht» (1. Quarto: «Tyrannenherrschaft»); und in der Spanne Zeit zwischen stärkster Selbstanklage wegen der vernachlässigten Rachepläne und dem ersten, aber so gleich sehr kräftigen, Anlauf zu deren Erfüllung muß der Prinz so voll und übervoll von seiner großen Unternehmung sein, daß er uns durch keinen «spezialisierenden Ausdruck» zu bezeugen braucht, auch an sie bei dem umfassendern zu denken. Dies gilt auch von dem Selbstmord, nachdem er ihn als eine wahre Heldenthat, ein «Sichwaffen gegen eine See von Plagen» und deren «Beendung durch Widerstand», gepriesen hat. Es kommt hinzu, das er bei den in Rede stehenden Unternehmungen, bei der Rachethat schon in dem Monolog, II, 2, auch die Scheu vor ihnen von gleicher Ursache, Feigheit, herleitet. Conrad nimmt freilich an, daß der Prinz im jetzigen Monolog nicht von Feigheit im gewöhnlichen Sinne, sondern von der auf seinem religiösen Standpunkte wohl begründeten Furcht vor dem Jenseits rede. Diese Furcht, oder genauer die Achtung vor dem göttlichen Verbot des Selbstmords, ist allerdings zur Zeit seines ersten Monologs (I, 2) das ihn von der That Abschreckende, aber in dem unsrigen (III, 1) liegt es inhaltlich wie zeitlich näher, eine jenem Tags zuvor gehaltenen (II, 2) verwandte Stimmung anzunehmen, was auch für die Deutung des *conscience* in Betracht kommt. — An einem andern Orte (Preuß. Jahrbücher, Bd. 81, S. 434) wird mir von demselben Kritiker der Glaube zugeschrieben, auch der Grund für Hamlet's Unthätigkeit in der Racheangelegenheit sei in seiner Furcht vor dem Jenseits zu suchen. Ich habe jedoch keineswegs den fraglichen Grund in solcher Furcht gesucht oder gefunden. Ebenso wenig habe ich unsern Monolog dahin gedeutet, daß sich der Prinz selber seine Säumniß auf diese Weise erkläre. Er spricht hier von feiger Furcht vor dem Jenseits als Grund der Unthätigkeit nur in Bezug auf eine That, den Selbstmord. Indem ihn aber dieser Fall an das ihm gleichfalls feige erscheinende Unterbleiben noch anderer gewichtigen Thaten, zunächst der ihm gebotenen Rachethat, erinnert, erweitert sich ihm ebendamit die Furcht vor jenseitigen Uebeln zu der Furcht vor Uebeln überhaupt, auch rein diesseitigen. Genug, daß auch hier die «unbekannten» Uebel das Bedenkliche sind, und zwar wohl ebenfalls, wie beim Selbstmord, dem Thäter persönlich drohende, im Unterschiede von alsbald zu erwähnenden Bedenken selbstloser Art, über die freilich, als dem Endzwecke gleich nachtheilige, ein späterer Monolog kaum gelinder urtheilt.

Der von Hamlet angegebene Grund für seine Verschonung des knienden Königs scheine mir ein «vorgegebener», meint Conrad; ich halte ihn aber für aufrichtig, wie zugleich für das Erzeugniß eines über das Ziel hinauszielenden Denkens. Der Grundfehler ist hier doch, daß sich Hamlet zur Unzeit überhaupt um die jenseitigen Folgen der Rachethat für den zu Tödtenden bekümmert; wenn er es aber einmal thut, so sollte er gleich noch ein Bißchen weiter und nicht bloß an die unwahrscheinlichste Folge denken, da sich doch aus dem kläglichen Anblick eher auf die Höllenangst des soeben Entlarvten, als auf dessen vermeintliche plötzlich erlangte Himmelswürdigkeit schließen läßt. Daß das Bedenken «durch einen wild entflamten Haß diktirt sei», scheint mir weniger glaublich, als daß dieser Haß sich des wunderlichen Diktats enthalten und sich einfach dem bereits gezückten Schwert ermunternd zugesellt haben würde; nach dem now I'll do't läse man dann sogleich: *stabs the King*. Eher noch als das Erstere, wiewohl gleichfalls unnöthig, ließe sich vermuten, daß das sonstwie erwachte Bedenken vermöge einer noch hinzugekommenen besondern Hassesregung gesiegt habe.

Nicht ebenso wie die Feigheit, kann ich mit Conrad auch die beiden andern Gründe, die Hamlet für seine Säumniß anführt (Monolog IV, 4): «Vergessen» und «zu genaues Bedenken des Ausgangs» für unrichtig ansehen; nur die ihnen beigelegten Prädikate: «viehisch» und «feige» sind natürlich wieder leidenschaftliche Uebertriebung. Daß die zwei Gründe von ihm selbst für bloße Möglichkeiten angesehen werden (Preuß. Jahrb. a. a. O. S. 432), ist unwahrscheinlich, da er sich in dem ganzen Monolog die Unfruchtbarkeit seiner Denkkraft vorwirft, und diese ihm auch tatsächlich bei zwei wichtigsten Anlässen nichts geholfen hat, weil er beim einen zu wenig an sein Ziel, beim andern darüber hinaus dachte — jenes nach dem Schauspiel, dieses in der Gebetsscene. Ein mir in Be treff des erstern Falles gemachter Einwurf fällt dahin, weil ich mit den Worten: «nach dem Schauspiel» gemäß dem sonst von mir über den Hergang bemerkten nur die Zeit unmittelbar nach der Entlarvung meinte. Hamlet denkt, bemerkt Conrad weiter, «an seine Aufgabe eigentlich immerfort . . . den Ausgang seiner Maßnahmen aber bedenkt er nie genau. Auch in der Gebetsscene denkt er keineswegs an die Folgen, welche die That für ihn haben könnte.» Gewiß nicht; aber an andere Folgen denkt er, nämlich an die für den König im Jenseits, und allein durch diese Rücksicht wird hier seine Unternehmung aus der Bahn gelenkt. Auch in der Stelle

unseres Monologs ist nur von Erfolg (*event*) schlechtweg, nicht gerade von dem für den Thäter die Rede. Den besten Beweis, fährt Conrad fort, biete die Schauspielscene, wo der Prinz, «hätte er daran gedacht, was er zu thun hätte, wenn der erwartete Erfolg einträte, durch die schleunige Flucht des Königs sich nicht würde haben überraschen lassen.» Ganz meine Meinung (vgl. S. 248); ist mir aber nicht hiermit, sogar schon für das Verhalten vor dem Schauspiele, das Vergessen zugegeben?

Beiläufig bemerkt Conrad auch, es bestehে ein offener Widerspruch zwischen den Worten Opheliens zu ihrem Vater über die seinem Befehle gemäß erfolgte Abweisung der Briefe und Besuche Hamlet's (II, 1) und den an den Prinzen bei Rückgabe der Geschenke gerichteten, ihm Vernachlässigung vorwerfenden (III, 1). Die Meinung wird sein, daß sie diese nur als die natürliche Folge der Abweisung betrachten könne. Aber sie hat dem Geliebten ohne Zweifel von vorn herein die Einsicht zugetraut, daß sie dabei nur dem väterlichen Befehl gehorcht habe. Besonders seit dem Abschiedsbesuch sodann und dessen Zwecke gemäß, nur das Gebot des Geistes im Buche seines Gehirns leben zu lassen, wird sein Benehmen gegen sie bei zufälliger Begegnung zwar gewiß nicht ein absichtlich verletzendes, nicht einmal ein wunderlich entstelltes, aber doch ein gezwungen gleichgiltiges und fremdes gewesen sein. Das genügt vollkommen, um ihn der den wahren Grund seiner Verwandlung nicht kennenden Geliebten als «unfreundlich» (*unkind*) erscheinen zu lassen, zumal da sie ihm ihre fortdauernde Neigung schwerlich hat verborgen können. Sie vermag dies auch zu der ungelegensten Stunde nicht, wo, wenn ich den unmittelbar vorausgegangenen Monolog richtig gedeutet habe, dem Prinzen mit dem Selbstvertrauen in Betreff seiner Aufgabe auch der Lebensmuth so tief gesunken ist, daß er weniger als jemals an künftiges Eheglück, und wäre es mit einer Ophelia, glauben kann. So findet er sich denn gedrungen, der Armen, damit nicht auch sie dem verwünschten Schicksalstreich (*cursed spite*) erliege, ihr Hoffen durch gewaltsame, fast selbstmörderisch zu nennende Verleugnung seiner eigenen Liebe auszureden. In dieser Absicht will er ihr hier wehe thun, wozu, jetzt nach sogar persönlich kränkenden Worten, auch die Schmähung ihres Vaters dient. Der letztern wegen mit Conrad u. A. eine plötzliche Gemüthswandlung anzunehmen, ist also unnötig; ebenso mithin die sie erklären sollende Vermuthung, daß der Prinz jetzt Verdacht gegen die Geliebte schöpfe, weil er ihren lauschenden Vater entdecke. Ich höre,

daß er in diesem Sinne auf der Bühne jetzt öfters «bei einer zufälligen Wendung die spitze Nase des Kämmers hinter einer Säule hervor- oder durch einen Vorhang hindurchstechen sehe». Dieses Hervorstrecken der weisen Nase ist durch nichts im Text angedeutet; im Gegentheil: hier darf es schlechterdings nichts zu belachen geben.

Was Conrad über die Grundanschauung des Hamlet-Charakters bei Loening und mir in Kürze berichtet, kommtt noch kürzer darauf hinaus: Loening's Hamlet ein Faulpelz, der meinige ein Rasender. «Hebler's Hamlet», um bei mir selbst zu bleiben, «ist ein interessanter und um seiner nur im Ansatz vorhandenen, verkrüppelten Beanlagung zur Größe (willen) höchst bemitleidenswerther — Kranker, der sich vor unseren Augen zu Tode rast.» Den Ausdruck «verkrüppelt» lehne ich völlig ab; richtiger zählt Conrad mich zu den Auslegern, die — fälschlich, wie er glaubt — bei Hamlet einen «natürlichen Seelendefekt» annehmen: nur kann, wie ich diesen näher bestimmt habe, der damit Behaftete ebenso wenig in psychischem Sinn, als der einer besondern Körperleistung nicht Gewachsene im gewöhnlichen, verkrüppelt genannt werden. Von Raserei bei dem Prinzen zu reden, finde ich nur dann zulässig, wenn man darunter keine Krankhaftigkeit, sondern bloß die höchsten Ausbrüche seiner Leidenschaftlichkeit versteht, die doch immer dem Entsetzlichen, das er erlebt hat, und seiner dahерigen Aufgabe gelten. Ueberwältigt von solchem Leid und Drang, vermag er nicht — *dies* ist sein ganzer Fehler — seine hohe Intelligenz seinem praktischen Zwecke gehörig dienstbar zu machen und das leidenschaftlich Gewollte in wohlgeplante That überzuführen. Mit andern Worten: es fehlt ihm an der — so verstandenen — «guten Mischung von Blut und Urtheil.» Er selbst spricht von dieser nicht bloß überhaupt als einem zu ersehnden Ideal, sondern ist sich auch, mit aller Bitterkeit, seines persönlichen Fernbleibens davon geständig, wie unwider-sprechlich aus der Vergleichung seiner Aeußerung über die Mischung zu Horatio (III, 2) mit dem ganzen Monolog IV, 4, erhellt, der sich schließlich in den Selbstanklage und Selbstanspröhung vereinigenden Ausruf zusammenfaßt: «O, von nun an seid blutig, meine Gedanken, oder seid nichts werth!» Er denkt nämlich, was in unserer ange-sehensten Uebersetzung verloren geht, bei dem *My thoughts be bloody* in erster Linie an sein eigenes Blut, das ihn zur Blutrache reizen sollte.

Am meisten muß ich mich noch gegen die Behauptung (Preuß. Jahrb. a. a. O. S. 398) verwahren, daß ich den Prinzen für «reflexions-krank, d. h. grübelsüchtig» halte. Es ist gerade eine Hauptabsicht

schon meines ersten Aufsatzes über Hamlet (1865) gewesen, dieser damals beliebten Verkennung seines Wesens entgegenzutreten und deren Unvereinbarkeit mit seiner ebenfalls, auch noch heute, zu wenig gewürdigten Leidenschaftlichkeit zu zeigen (vgl. Euphorion I, S. 505 f.). Vielleicht jedoch wird mir meine Betonung des Zuviel-Denkens entgegengehalten. Ich habe aber ebenso gut das Zuwenig-Denken beachtet; und selbst bei dem Hauptfalle des ersten Fehlers habe ich oben, wie schon in jenem Aufsatze, nebenbei auch etwas von dem zweiten nachgewiesen. Auch meine Auffassung des «Schreibtafel her!» ist von Conrad (a. a. O. S. 412) mißverstanden worden; ich habe es doch wahrscheinlicher gefunden, daß der Dichter hier an seinem Helden eine kleine Narrheit, als in ihm einen «Ironiker, Gelehrten und Denker», wie Conrad glaubt, schildern wollte (vgl. auch Euphorion I, S. 518 f.).

Ohne irgendwelchen «natürlichen Seelendefekt» endlich, eine «Unfähigkeit» Hamlet's zu richtigerem Verhalten «durch seine Natur», kommt doch auch Conrad nicht aus. Es ist freilich der harmloseste Defekt, die Jugendlichkeit, gemeint, mit ihrer ehrlichen Abneigung gegen alles hinterhältige Thun, alles Ränkeschmieden, welche «einsitzige Richtung», wie Conrad hinzufügt, er in «reiferem Alter» schwerlich beibehalten haben würde, wo sein scharfer Verstand ihm bezeugt hätte, daß «Bosheit am besten mit ihren eigenen Waffen, mit List und Verschlagenheit besiegt wird»; im Drama wird er von Conrad nicht älter als siebzehn- bis achtzehnjährig geschätzt (a. a. O. S. 62 f., 421 f.). Für dieses Alter scheint er doch bereits einen vielverheißenen Grad von Verschlagenheit zu besitzen, wie sich besonders auf der Seereise zeigt; allerdings aber ist es mit dieser Eigenschaft allein für die Hauptsache nicht gethan, wo auch Conrad «planvolles Handeln» vermißt. Insoweit würde sich also der Unterschied unserer Auffassungen darauf beschränken, daß Conrad das Verhalten Hamlet's zu seiner Aufgabe für ebenso mangelhaft ansieht, wie es dem Prinzen selbst, aber erst in reiferm Alter, erschien, wogegen ich ein solches Alter, das vom Todtenträger angegebene von dreißig Jahren, samt der entsprechenden Selbsterkenntniß schon dem von Shakespeare wirklich geschilderten Hamlet zuschreibe. Näher auf die Altersfrage einzutreten, muß ich mir hier versagen, da Conrad's Hauptgrund für seine Beantwortung derselben offenbar seine Gesammtauffassung von des Prinzen Verhalten ist, deren volle Würdigung über mein diesmaliges Ziel hinausliegt.

„Was Ihr wollt“ auf einer neuen Shakespeare-Bühne.

Von
Dr. Richard Fellner.

Auf deutschen Bühnen ist wiederholt der Versuch gemacht worden, für Verwandlungsdramen, namentlich aber für Shakespeare'sche Dichtungen, die altenglische Bühnenkonstruktion wieder zu gewinnen. Immermann, Tieck und später Perfall-Savits haben dabei getrennte Wege verfolgt, die jedoch von dem gleichen Prinzip ausgingen und auch zu einem gemeinsamen Ziele führten. Sie ahmten den Aufbau des altenglischen Bühnengerüstes nach, ohne mit dessen Vorzügen auch zugleich die Vorzüge des Shakespeare'schen Theaterbaues mit herüber retten zu können. In Alt-England befand die Bühne sich im Zuschauerraum; in unsrern modernen Theatern, die ihre heillose Konstruktion dem Einflusse der italienischen Oper zu danken haben, ist die Bühne durch zwei Mäntel, ein Bühnenportal, das Proscenium und das Orchester von den Zuhörern getrennt, so daß der «eiserne Vorhang» recht als Symbol unseres Theaterbaues angesehen werden kann. Das Prinzip war dort die Vereinigung, hier ist es die Trennung, die grausame Zerreißung aller zarten poetischen Fäden, die zwischen den Gebenden und den Empfangenden sich hin und wider spinnen sollen.

Wenn man also sich damit begnügt, das altenglische Bühnengerüst in unseren modernen Bühnenschlauch hineinzubauen, so hat man damit noch lange nicht das altenglische Theater nachgeahmt. Die altenglische Bühne kannte nur ein einziges Portal, wenn man die Umrahmung der kleinen Nische, die sich im Hintergrunde der Bühne befand, überhaupt so nennen darf. Bei unsrern modernen altenglischen Kopien haben wir aber zwei Portale, nämlich nebst dem

zwischen Bühne und Nische auch noch das gewöhnliche große Portal zwischen Bühne und Zuschauerraum. Das erstere ist überdies aus seiner ursprünglichen Einfachheit zu einem richtigen komplizierten Bühnenportal mit Beleuchtungsapparaten etc. ausgewachsen; denn die Nische selbst, die vom Zuschauer weiter entfernt ist als zu Shakespeare's Zeiten, mußte zu einer selbstständigen «kleinen Bühne» erweitert werden, weil sie sonst wie ein Guckloch aussehen würde.

Die Vorzüge des altenglischen Theaters sind ohne Entfernung des vorderen modernen Bühnenportals nicht zu erzielen. Es müßte die Oeffnung des Bühnenraums so vermauert werden, daß die kleine Bühne unmittelbar im Proscenium und die große Vorderbühne über dem Orchester erbaut werden könnte. Dann würde wie in Alt-England eine dekorative Ausstattung der vom Publikum umgebenen Vorderbühne entweder ganz entfallen, oder sich auf Prospekte beschränken; Koulissen wären jedenfalls unmöglich. Dann erst wäre endlich wieder die Handlung aus dem Versteck hervorgeholt, in dem die Menschendarstellung von heute sich zu verkriechen pflegt, und in dem falsches Pathos, Mätzchen, Unfreiheit und Unwahrheit zu üppiger Tradition gediehen sind. Ein Festspielhaus, das der Pflege der großen klassischen und romantischen Dichtungen gewidmet wäre, könnte, nach diesen Grundsätzen erbaut, eine weittragende Reform der dramatischen Kunst bewirken.

Die bisherigen Versuche konnten, da sie sich dem modernen Bühnenbau anpassen mußten, nicht so radikal vorgehn. Es ergab sich immer die Nothwendigkeit, die Vorderbühne durch Koulissen oder Bogen zu dekorieren, weil sie sich hinter dem großen Bühnenportal befand. In München hat man sich auf die einfachste Art der Dekoration beschränkt, indem man als Umrahmung der kleinen Bühne eine unausgesprochene Architektur verwendet, die durch einen Laubbogen verdeckt werden kann. Bei großen Tragödien von dunkler Lokalfarbe hat sich diese Bühne, die große technische Vortheile bietet, gut bewährt, obwohl auch da schon das graue Einerlei der Dekoration sich störend bemerkbar machte. Freudlos und kahl erscheint aber dieses Bühnengerüst, wenn zwischen seiner massiven, düsteren Architektur der lebensfrohe Uebermuth und die graziöse Romantik eines Shakespeare'schen Lustspiels sich entwickeln sollen.

Die «Shakespeare-Bühne», auf der Karl Immermann mit Düsseldorfer Dilettanten im Jahre 1840 «Was Ihr wollt» aufführte, beruhte zwar auf demselben Prinzip wie die spätere Münchener Bühne; sie

hatte aber den großen Vorzug, daß sie nicht in einem Theater, sondern in einem Saale aufgestellt war. Die Vorderbühne war also bei Immermann von dem Auditorium nicht getrennt; sie erforderte keine Dekoration, und die Zuschauer saßen unmittelbar vor den Spielern. Aber auch Immermann hatte das Bedürfniß empfunden, die illyrische Küstenlandschaft dekorativ anzudeuten. Rechts und links von den äußeren Thüren, die zu beiden Seiten der kleinen Bühne angebracht waren, hatte Immermann breitere Thore aufgestellt, durch die man einerseits den Park, anderseits den Hafen erblicken konnte. Durch diese Art von Prospekt-Dekoration suchte er der von der Saal-Architektur umgebenen Vorderbühne den Charakter einer Straße oder eines freien Platzes zu verleihen.

Das Deutsche Volkstheater in Wien hat am 17. Februar d. J. den Immermann'schen Versuch in größerem Stile wiederholt. Ich habe für dieses Theater eine Bühne konstruiert, die den Immermann'schen Bühnenbau der Oberammergauer Passionsbühne annähert. Ich erweiterte die Immermann'schen Thoröffnungen, bis die kleine Bühne in der hellen, duftigen illyrischen Küstenlandschaft als selbstständiger Bau frei dastand. Auch diese kleine Bühne selbst hat, der Dichtung und ihrer Oertlichkeit sich anpassend, ihre äußere Form geändert, ohne den Charakter eines symbolisch andeutenden Gerüstes zu verlieren. Sie hat den Stil einer italienischen Renaissance-Villa angenommen, von deren Dach flatternder Epheu rankt. Ihre Stirnseite, die von weißem Marmor leuchtet, trägt die Embleme der dramatischen Kunst, wie sie der Dichtung entsprechen, die hier aufgeführt wurde.

Auf der kleinen Bühne, die durch einen Gobelinvorhang zu schließen ist, und zu der zwei Stufen hinaufführen, bleibt unverändert das Zimmer Olivia's aufgebaut. Es hat eine Mittelthür im Hintergrunde und zwei Seitenthüren. Zwei weitere Seitenthüren, die sich an der Front des Hauses neben dem Portal der kleinen Bühne befinden, führen in die Nebenräume des Hauses: links zu den Wohnräumen Maria's und des Junkers Tobias, rechts zum Weinkeller, aus dem Tobias und Bleichenwang zum Gelage hervorkommen, und wo später Malvolio eingesperrt wird.

Ist der Gobelinvorhang der kleinen Bühne aus einander gezogen, so entwickelt sich zwischen dem Innern des Hauses und dem freien Platze (Garten, Straße), den die Vorderbühne darstellt, ein ungehinderter Verkehr, der der Lebensweise in südlichen Landstrichen wohl entspricht. Die Vorderbühne ist eine Gasse tief (unsere Bühne

ist weit nach vorn ausgebaucht) und wird durch einen Laubbogen umrahmt. Der hinter der kleinen Bühne hängende Prospekt stellt eine gebirgige Küstenlandschaft dar. Links im Hintergrunde sieht man den Hafen, von dem aus der Schiffshauptmann mit Viola und später Antonio mit Sebastian auftreten. Rechts von der kleinen Bühne befindet sich der Park, von dem aus u. A. der eifersüchtige Bleichenwang die Scene zwischen Olivia und Viola belauscht.

Die Ausmaße der Bühne waren diese: Mantelweite 11 Meter, Laubbogen in der ersten Gasse 15 Meter; Tiefe der Vorderbühne $3\frac{1}{2}$ Meter; Mittelloffnung der kleinen Bühne 5 Meter breit; Breite der kleinen Bühne vorn 6 Meter, rückwärts 3 Meter; Tiefe der kleinen Bühne 5 Meter. Der Landschaftsprospekt, der in einer Tiefe von 10 Metern aufgehängt war, wurde zu beiden Seiten durch eine Panoramadekoration abgeschlossen.

Diese Bühne ergab feste Oertlichkeiten für alle Scenen, glaubhafte Auftritts- und Abgangspunkte und durch ihre symbolische Bedeutung Gelegenheit zur Durchführung der Shakespeare'schen Doppelhandlungen. Die Bearbeitung, die mit der Bühnenkonstruktion in engstem Zusammenhange steht, habe ich nach dem Vorbilde einer Scene, die Immermann nach der Düsseldorfer Aufführung beschrieben hat, zu rekonstruieren versucht. Als ein Beispiel der aus dem Gedichte sich von selbst ergebenden Doppelhandlungen seien hier die Scenen skizziert, die dem ersten Zusammentreffen Viola's und Olivia's vorhergehn. Auf der kleinen Bühne befanden sich Olivia, Malvolio und der Narr. Bei den letzten zurechweisenden Worten Olivia's gegen Malvolio trat seitwärts vorn auf der großen Bühne Maria mit Viola und deren Begleitern Valentin und Curio auf. Viola deutete durch stummes Spiele an, daß sie bei Olivia angemeldet sein wolle; Maria machte Schwierigkeiten, endlich ließ sie sich bewegen und ging die Stufen der kleinen Bühne hinauf. Viola wollte ihr einige Schritte nachfolgen, wurde aber von Tobias daran gehindert, der aus der äußeren Seitenthür (Keller) der kleinen Bühne hervortumelnd, Viola brusk den Weg vertrat. Maria blieb einen Augenblick kopfschüttelnd über diese Ungezogenheit auf den Stufen stehn. — Nun war die Rede Olivia's vollendet, und die Meldung Maria's erfolgte. Hinuntergeschickt, suchte sie Tobias von Viola zu entfernen, was ihr nicht gelang. Malvolio, der später herabkam, drängte dagegen den betrunkenen Junker zurück; dieser erhielt dadurch die Richtung gegen die kleine Bühne, taumelte die Stufen hinauf und ging nach seiner Scene im Hintergrunde der kleinen Bühne ab, ge-

folgt vom Narren. Während dieses Vorganges hatte Maria Viola neugierig umschlichen. Diese gelangte endlich zu ihrer Scene die kleine Bühne hinauf, während ihre Begleiter sich auf der großen Bühne zurückzogen. — Das Urtheil Immermann's bestätigte sich auch hier: die das Gedicht charakterisierenden Gegensätze und Schattierungen von grillenhafter Schönheit, kecker Caprice der verkleideten Jungfrau, pedantischem Puritanismus, Völlerei, Soubretten - Muthwillen und Narrenspaß kamen alle zu Tage, die auf der modernen Bühne, wo die Scenen im geschlossenen Zimmer vorgehn, und Vieles nur in die Erzählung eintritt, zum größten Theile verloren gehn müssen.

Die Vortheile der symbolischen Bühne zeigten sich greifbar in der Scene, da Malvolio den Brief findet und von seinen schalkhaften Gegnern belauscht wird. Malvolio kam aus dem Park und spazierte liebestrunken vor der kleinen Bühne auf und ab. Hinter dem geschlossenen Vorhange, der leicht zur Deckung benutzt werden konnte und zu allerlei Schabernak Gelegenheit bot, war das übermuthige Quartett verborgen: in der Mitte Maria und Tobias, an den Seiten Fabio und Bleichenwang. Die vier aus den Falten des Vorhanges herauslugenden Köpfe boten durch ihr ununterbrochenes Wechselspiel einen drolligen Anblick. Als Malvolio dann durch die Mitte abstolzierte, schlüpften seine lachenden Verfolger zu beiden Seiten des Vorhangs auf die Vorderbühne herab und kamen zu ihrer Scene. Auf unserer modernen Bühne wäre eine derartige Freiheit der Bewegung nicht möglich. Hier aber wurde auf eine Täuschung durch realistisches Verbergen gar kein Anspruch erheben.

Ohne scenische Schwierigkeit entwickelten sich die Duellscenen, welchen das Auftreten Olivia's folgte. Als Tobias, Bleichenwang und Fabio durch die linke äußere Seitenthür gedemüthigt abgezogen waren, und Olivia mit Sebastian durch den geschlossenen Vorhang sich zurückgezogen hatte, sprang Maria aus der rechten äußeren Seitenthür, die sie hinter sich abschloß, während sie mit einigen eingelagerten Worten den eingesperrten Malvolio verhöhnte und den auftretenden Narren zur Pfarrerscene anfeuerte.

Die Anordnung des scenischen Gerüstes ermöglichte überall die Aufstellung klarer plastischer Gruppen, die namentlich in den Duellscenen und im letzten Akte (Besuch des Herzogs bei Olivia) einen basreliefartigen Anblick gewährten.

Auf der modernen Bühne macht jede Änderung des Ortes einen Umbau der Scene nötig, wobei der Verwandlungsvorhang die Stimmung immer wieder zerreißt. Sollten die reichen, subventionierten

Hoftheater ihre Maschinerien in Zukunft so verbessern, daß eine neue Scenerie wie mit einem Zauberschlage vorgeschoben werden kann, so wird dadurch die ruhige verwandlungslose Abwicklung der Scenen, wie sie auf der symbolischen «Shakespeare-Bühne» möglich ist, doch nie erreicht werden.

Ein großer Mangel unserer Einrichtung bestand darin, daß wir auf Verwandlungen nicht vollständig verzichten konnten. Ich mußte die drei Herzogs-Scenen zu Beginn des Stückes in einer Parkdekoration spielen lassen, die durch einen vor der kleinen Bühne herabgelassenen Prospekt dargestellt wurde. Dieser Vorgang, der bei einer leistungsfähigen technischen Bühneneinrichtung zwar ohne Schwierigkeit erfolgt, ist immerhin eine bedauerliche Abweichung von dem altenglischen Prinzip, nach dem alle übrigen Scenen durchgeführt sind. Ich wollte ursprünglich die kleine Bühne bald als Zimmer Olivia's und bald als Zimmer des Herzogs verwenden, stand aber von dieser folgerichtigen Anordnung ab, weil der Umbau auf der kleinen Bühne technische Schwierigkeiten verursacht hätte, und weil ich der Illusionsfähigkeit unseres Publikums bei einem ersten Versuche nicht zu viel zumuthen wollte.

Der bleibende Erfolg des Experiments ist die Gewißheit, daß das Prinzip der altenglischen Bühne entwicklungsfähig und für die Darstellung Shakespeare'scher Dichtungen von hohem Werthe ist, sobald man dieses Prinzip nicht in einer bestimmten Form erstarren läßt.

Im Gegensatze zur Wiener Tradition, die über die frevelhafte Deinhardstein'sche Bearbeitung von «Was Ihr wollt» noch immer nicht hinausgekommen ist, ließ ich den Ton der Aufführung nach Art der Fastnachtsspiele burlesk nehmen und den Herzog und Olivia fein parodistisch anlegen. Die Rollen Viola's und Sebastian's wurden von zwei Darstellern gespielt, weil durch die Verkleidung nur die Personen auf der Bühne, nicht aber die Zuschauer getäuscht werden sollen. Die Darstellung in einer Doppelrolle erscheint mir als ein Virtuosenstückchen, das bei einer Shakespeare'schen Dichtung nicht angebracht ist.

Nekrologe.

Gustav Freytag.

Wenn ein wahrhaft Hoher, ein wahrhaft Unsterblicher der Erde den Zoll der Sterblichkeit abträgt, dann umfaßt die Trauergemeinde das ganze Volk; die Kreise aber, die sich in ihrem Streben innerhalb der Sphäre bewegen, über welcher er, der Dahingegangene walzte, haben ein ganz besonderes Recht, sein Dahingehn als eignen Verlust zu beklagen.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ist in diesem Sinne stolz darauf, um Gustav Freytag trauern zu dürfen. In Allem, was er geschaffen, hat er sich in die erste Reihe gestellt: im Romane wie in der dramatischen Dichtung ist er ein unerreichter Führer seiner Zeitgenossen und Nachfolger; seine «Bilder aus der deutschen Vergangenheit» mit ihrer mustergültigen Einleitung gehören trotz ihres Essay-Charakters, zu den kunstvollsten Bauten historischer Forschung; seine «Ahnen», die allein schon ausreichen würden, Gustav Freytag die Unsterblichkeit zu sichern, geben ein ideales Bild von der Vereinigung zwischen Roman und Geschichte. Seine «Technik des Dramas» aber ist so voll von Shakespeare'schem Geiste und Shakespeare'scher Lehre, daß sie es ist, welche uns, der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, das Recht giebt, bei der Trauer um Gustav Freytag's Dahinscheiden in die erste Reihe der Leidtragenden zu treten.

Julius Zupitza.

In der Nacht vom 5. zum 6. Juli 1895 hat ein jäher Tod der englischen Philologie ihren Mitbegründer und einen ihrer tüchtigsten Vertreter in Deutschland, der Deutschen Shakespeare - Gesellschaft ihren ersten Vizepräsidenten geraubt: ein Hirnschlag endete allzufrüh die glänzende Laufbahn Julius Zupitza's, dem nach menschlicher Be-rechnung noch Jahrzehnte schaffensfreudigster Thätigkeit beschieden schienen. Nun hat sich längst die Gruft über dem erst Einundfünfzig-jährigen geschlossen, schon ist Ersatz für ihn gefunden in den verschiedenen Stellungen, amtlichen wie außeramtlichen, die er inne hatte; aber die zahlreichen Freunde des Dahingeschiedenen, die nicht bloß den Verlust des ausgezeichneten Gelehrten, sondern die Trennung von dem edlen, geraden Menschen und treuen Freunde beklagen, können auf solchen Ersatz nicht hoffen.

Julius Zupitza wurde am 4. Januar 1844 in Kerpen bei Ober-Glogau in Oberschlesien als Sohn eines Landwirths geboren. Seine Familie, obwohl dem Namen nach ursprünglich polnisch, war in Sprache, Sitte und Gesinnung längst gut deutsch. Von seinem rast-los thätigen, willenskräftigen Vater wissen wir, daß er unter den umwohnenden Slaven seiner Gegend eifrige Germanisierungsversuche gemacht hat; um so mehr sorgte er dafür, daß seine Kinder zu Kerndeutschen erzogen wurden, und in der That hat unser Zupitza in Wort und That sich stets und überall als guter und eifriger Patriot — nicht Chauvinist — bewiesen.

Der hochbegabte Knabe empfing von der Mutter, deren Liebling er war, den ersten Unterricht, lernte dazu in seiner Dorfschule das Wenige, was er dort noch lernen konnte, erhielt seine weitere Vorbildung auf dem Gymnasium zu Oppeln und bezog zu Michaeli 1862 die Universität Breslau. Dort trat er der Burschenschaft Arminia bei, war aber zugleich ein fleißiger Student und widmete sich vorzugsweise dem Studium der klassischen und germanischen

Philologie. Seine schon früher erworbenen Kenntnisse des Englischen erweiterte er unter Ottomar Behnsch, was nicht ohne Einfluß auf seine spätere Vorliebe für englische Studien blieb. Ostern 1864 ging er nach Berlin, wo er ein besonders eifriger Schüler und warmer Verehrer Müllenhoff's wurde. Das sich bald herausbildende herzliche Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler endete erst mit dem Tode des Ersteren. Mit einer Abhandlung: *Prolegomena ad Alberti de Kemenaten Eckium* promovierte er, am 5. Dezember 1865, erwarb sich im Februar 1866 die facultas docendi für Latein, Griechisch und Deutsch und absolvierte am Oppelner Gymnasium sein Probejahr. 1868 siedelte er an das Matthias-Gymnasium zu Breslau über und ward zugleich Mitglied des dortigen Kgl. Seminars für gelehrt Schulen. Obgleich ein eifriger und tüchtiger Lehrer, sehnte er sich doch nach einem freieren Felde der Thätigkeit, und als der Tod seines Vaters ihn in den Stand setzte, mit den ihm nun zur Verfügung stehenden, mäßigen Anforderungen genügenden Mitteln seiner Neigung zu folgen, habilitierte er sich noch im Dezember desselben Jahres als Privatdocent für Germanistik an der Breslauer Universität. Schon vorher hatte er mit der Veröffentlichung seiner sehr geschickten und geschätzten, vielgebrauchten «Einführung in das Studium des Mittelhochdeutschen» einen glücklichen Wurf gethan und legte nun durch seine Habilitationschrift (Verbesserungen zu den Drachenkämpfen) und durch seine Antrittsrede (Ueber das Gudrunlied und die Gudrunusage) Zeugniß für seine Befähigung als akademischer Lehrer der germanischen Philologie ab. Er hatte freilich geschwankt, ob er sich nicht lieber für das romanische Lehrfach habilitieren sollte; denn auch die romanischen Studien hatte er eifrig betrieben, wie er denn auch in Breslau nebenbei romanische Vorlesungen und Uebungen abhielt, und eine als tüchtig und gründlich anerkannte Abhandlung über die nordwest-romanischen Auslautgesetze veröffentlichte; aber allmählich konzentrierte sich seine Aufmerksamkeit immer mehr auf das Englische. Immerhin kam ihm diese vielseitige und dabei so gründliche Vorbildung nach der klassischen, wie nach der germanistischen und romanischen Seite hin bei seiner späteren streng-philologischen Durchforschung des Englischen in hohem Maße zu Gute.

Müllenhoff hat Zupitza's Werth und Tüchtigkeit bald erkannt und förderte den jungen Freund nicht wenig in der Werthschätzung bei der germanistischen Gelehrtenwelt durch den Umstand, daß er ihm die Bearbeitung des fünften Theils des Deutschen Heldenbuchs über-

trug (1870). Schon im folgenden Jahre erhielt der erst 28jährige Zupitza einen Ruf als außerordentlicher Professor der nordgermanischen Sprachen an der Universität Wien. Dort hatte er zugleich auch das englische Fach zu vertreten. Daher verbrachte er (1872) einen 6monatlichen Urlaub in England, lernte praktisch Sprache, Land und Leute kennen und wurde endgiltig befestigt in seiner Hinneigung zu speziell englischen Studien. Aus seiner Lehrthätigkeit in Wien ging dann sein bekanntes und nicht bloß bei uns, sondern auch in Amerika vielbenutztes «Altenglisches Uebungsbuch» (1874) hervor.

Obwohl im Mai 1875 zum Ordinarius in Wien ernannt, vertauschte er ein Jahr später mit Freuden diesen Posten mit der ihm angebotenen, soeben erst begründeten ordentlichen Professur des Englischen an der Berliner Universität. Hier fand nun Zupitza eine Stätte für seine Wirksamkeit, wie sie ihn völlig befriedigte und der Eifer und Erfolg, mit denen er lehrte und in gutem Sinne «Schule machte» beweisen, daß sein Lehrer, Freund und Gönner Müllenhoff in ihm den richtigen Mann für die richtige Stelle empfohlen hatte.

Zupitza beschränkte sich aber keineswegs auf seine Lehrthätigkeit, vielmehr war er zugleich in erstaunlichem Umfange und mit geradezu mustergültiger Gründlichkeit als fachwissenschaftlicher Schriftsteller thätig. Auch nur alle seine wichtigeren Schriften hier aufzuführen und zu charakterisieren würde einen Raum erfordern, wie er für diesen kurzen Nachruf nicht zur Verfügung steht. Doch sei wenigstens erwähnt, daß sein Freund und Schüler, Professor Napier, Oxford, in Herrig's Archiv (XCV, Heft 3, S. 248 ff.) eine nach den sprachgeschichtlichen Hauptepochen geordnete Uebersicht seiner selbständigen Publikationen zusammengestellt, und daß Professor Eugen Kölbing im 3. Hefte des 21. Bandes der «Englischen Studien» ein chronologisches Verzeichniß von Zupitza's sämmtlichen Schriften, mit Einschluß der zahlreichen Recensionen, veröffentlicht hat. Man wird sich einen Begriff von Zupitza's unermüdlicher Thätigkeit und Schaffenslust machen können, wenn man hört, daß die Liste fünfzehn Druckseiten füllt. Wir müssen uns begnügen, hier zu dem bereits Erwähnten noch einige der wichtigsten Publikationen zu nennen. Dazu gehört vor allem seine Ausgabe der verschiedenen Fassungen des *Guy of Warwick*. Besonders die 1875 und 76 in zwei Theilen erschienene Ausgabe: *The Romance of Guy of Warwick. The second or 15th century Version*, darf als eine hervorragende Leistung bezeichnet werden wegen der werthvollen Anmerkungen zum Texte, die seither noch jedem auf mittelenglischem Gebiete Arbeitenden ein

zuverlässiger Wegweiser gewesen sind und voraussichtlich noch lange bleiben werden. 1877 folgte seine treffliche Ausgabe von Cynewulf's *Elene*, 1882 die leider unvollständig gebliebene Ausgabe von Aelfric's Grammatik, 1881 *Beowulf, Autotypes of the unique Cotton MS. Vitellius A XV in the British Museum. With Translation and Notes.* Leider hat das Versprechen einer kritischen Berichtigung des Textes, und eines ausführlichen Kommentars nicht mehr eingelöst werden können. Der Chaucer-Forschung hat Zupitza einen hervorragenden Dienst geleistet durch die 1892 erfolgte Ausgabe der verschiedenen Texte des *Pardoner's Tale* nach allen zugänglichen ungedruckten Handschriften der *Canterbury Tales*, wodurch eine Feststellung des so wichtigen Verhältnisses der Handschriften zu einander ermöglicht wird.

Dazu kam, daß Zupitza seit Herrig's Tode (1889) der Hauptredakteur des «Archivs für das Studium der neueren Sprachen» wurde, für welches er ebenfalls zahlreiche und z. Th. sehr bedeutende Beiträge lieferte. Auch im Vorsitz der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen wurde er Herrig's Nachfolger.

Wenn wir auch von den verschiedenen anderen Gesellschaften und Vereinen, denen Zupitza als hervorragendes Mitglied angehörte, schweigen, so darf an dieser Stelle doch besonders hervorgehoben werden, daß er als erster Vizepräsident auch in der Shakespeare-Gesellschaft eine ehrenvolle Stellung eingenommen hat. Er verdankte dieselbe ohne Zweifel weniger seinen Leistungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung, oder einer ausgesprochenen Vorliebe für den großen Britten, als seiner sonstigen großen weit über Deutschlands Grenzen hinaus anerkannten Bedeutung als Anglicist. Zwar hat er treulich in den Versammlungen der Gesellschaft die Jahresberichte erstattet; er hat auch mehrere Shakespeare'sche Stücke zum Gegenstande von akademischen Vorlesungen und Uebungen gemacht, verschiedene Aufsätze (für das Jahrbuch und für das Archiv) geschrieben, die sich direkt oder indirekt auf Shakespeare beziehen, hat einen Vortrag gehalten: «Shakesprare über Bildung, Schule, Schüler und Schulmeister» (1883), und als Mitglied der Berliner Prüfungskommission vielfach durch Stellung geeigneter Themata den jungen Nachwuchs zum Shakespeare-Studium angeregt; aber als eigentlichen Shakespeareaner würde er sich selbst gewiß am allerletzten bezeichnet haben.

Wie uns Alois Brandl, sein Nachfolger auf dem Berliner Lehrstuhl, in seinem hier und da freilich etwas anfechtbaren Nach-

rufe (Deutsche Rundschau, Nov. 1895) als persönliche Aeußerung Zupitza's mittheilt, hatte Shakespeare für ihn «nur ein sprachliches Interesse».

Diese durchaus glaubwürdige Aeußerung zwingt uns, einen Blick auf die ganze Naturanlage und Geistesrichtung Zupitza's zu werfen. Sie darf uns nicht verführen, aus ihr etwa eine Mißachtung des Dichter's Shakspeare herauszulesen. Es lag in Zupitza's Natur, seine Gefühle und Ansichten kurz, klar und oft drastisch auszudrücken, und er wollte sicherlich auch durch die obigen Worte nur wieder einmal, wie er es so oft und unumwunden gethan hat, erklären, daß die Natur, die ihn sonst durchaus nicht kärglich mit ihren Gaben bedacht hatte, ihm doch Geschmack, Neigung und Befähigung für aesthetische Kritik und rein spekulatives Denken versagt hatte. Seine starke Seite war die Textkritik, und in dem Bewußtsein, daß in seiner so jungen Wissenschaft uns diese vor allem Noth that, war er stolz, daß er nach dieser Richtung hin seinen Mann stellte, ein ganzer Gelehrter war. Die geistreichelnde Deutelei und Tiftelei, in welcher bei weniger berufenen Geistern die aesthetische Kritik sich so leicht verliert und die so gern «unterlegt» statt «auszulegen», war ihm ein Greuel, und so kam es vor, daß er zuweilen das Kind mit dem Bade ausschüttete. In England würde man ihn als *matter-of-fact man* bezeichnet haben. Aber wenn wir ihn soeben als besonders für die Textkritik veranlagt hingestellt haben, wenn wir ferner auch zugeben, daß es ihm nicht gegeben war, durch schöngestigten Schwung und fesselnde Beredsamkeit seine Schüler zu bezaubern, so war Zupitza doch weit davon entfernt, ein knöcherner Pedant oder ein langweiliger Lehrer zu sein. Seine Liebe zur schönen freien Natur, sein ausgesprochener Hang zur ungezwungenen Geselligkeit, sein offenes, leicht zugängliches Wesen, die Fähigkeit, sich selbstlos für Andere zu interessieren und sie zu fördern (wie viele könnten mit dem Schreiber dieser Zeilen Zeugniß dafür ablegen!), Anderer ehrliche Meinung zu achten, anderer selbständige Leistungen anzuerkennen, das Alles schützte ihn davor, ein Pedant zu werden; und langweilig wird bekanntlich nur der, welcher von seinem Gegenstande selber nicht erwärmt und ganz erfüllt ist, und davor bewahrte Zupitza der Feuer-eifer und der Ernst, den er für seine Aufgabe mitbrachte.

Ueberhaupt würde man seinem Andenken nicht gerecht werden, wenn man sich bloß auf eine Würdigung des grundgelehrten Professors beschränkte. Er war mehr, denn er war, wie schon zu Anfang gesagt wurde, ein guter, edler Mensch und für Viele ein treuer

Freund und Helfer. Alles Oberflächliche, Unechte, Falsche war ihm zuwider; war er doch selbst echt und wahr durch und durch, wahr und aufrichtig sogar bis zu einem für ihn im praktischen Leben nicht immer unbedenklichen Grade. Und wie merkte man ihm die helle Freude an, wenn er Anderen nützen konnte; wie fühlten sich seine Studenten zu ihm hingezogen, besonders wenn sie erst zu der Zahl der zwölf Geweihten seines Seminars gehörten und ihm dadurch persönlich noch näher treten konnten; wie ansteckend wirkte sein fröhliches, herhaftes Lachen im trauten Freundeskreise an der Biertafel, wie besorgt war er, wenn er diesen oder jenen darin vermißte, wie freundlichen Anteil nahm er auch an dem persönlichen Ergehen eines Jeden, der ihm näher trat. Vom vielverschrienen Gelehrtendünkel keine Spur! Wen er als redlichen Charakter erkannt hatte, der war ihm recht, mochte er im Uebrigen sein was er wollte. So lag über seinem ganzen Wesen ein Zauber von Natürlichkeit, Frische und warmer Herzlichkeit, deren Wirkung sich Niemand entziehen konnte und mochte, außer denen vielleicht, die sich ihm nicht mit einem ebenso lauteren und geraden Wesen nahten. So lebte er unter uns, so wird er unvergessen in dem treuen Gedächtniß seiner vielen Freunde fortleben.

Gustav Tanger.

Dr. W. H. Furness.

Der Vater unseres Ehrenmitgliedes, des großen Shakespeare-Herausgebers, Horace Howard Furness, ist hochbetagt, 94 Jahre alt, in Philadelphia gestorben. Nicht Pietät allein für seinen Sohn giebt uns das Recht, ja, macht es uns fast zur Pflicht, ihm ein Wort der Trauer in seine Gruft hinabzurufen — nein, wir dürfen auch des Mitarbeiters gedenken; wenn nicht des Mitarbeiters am Jahrbuche, so doch des eifrig-thätigen Theilnehmers am internationalen Werke der Shakespeare-Forschung.

Dr. W. H. Furness, ein hervorragender Geistlicher und außerdem in weiten Kreisen bekannt durch seine mustergültigen Uebersetzungen aus dem Deutschen, war seinem Sohne bei der Arbeit an der Shakespeare-Ausgabe eine maßgebende Stütze für die Ausnützung und Anwendung deutschen Materials. — Im Vater ist unserm Ehrenmitgliede nun die zweite Herzens- und Arbeitsstütze geraubt: seine Frau, sein Vater! Wir trauern mit dem Herzen unsres Freundes, aber wir klagen auch um des Werkes willen! — Man konnte die Familie Furness, in Bezug auf die Lebenstat der Shakespeare-Ausgabe, einen Ameisenstaat nennen, so wirkte sie zusammen nach dem gemeinsamen Ziele hin. — Möge dem Staate neuer Ersatz an Arbeitskraft hinzuwachsen, und ihm die alte Kraft ungeschwächt erhalten bleiben.

Eduard Wilhelm Sievers. *)

Eduard Wilhelm Sievers wurde zu Hamburg (als fünfter von sieben Söhnen eines Kaufmanns) am 19. März 1820 geboren. Bis Ostern 1839 auf dem Johanneum seiner Vaterstadt vorgebildet, widmete er sich auf den Universitäten von Halle, Berlin und Bonn hauptsächlich dem Studium der alten Philologie. Von seinen Lehrern hat er Böckh noch später auszeichnend genannt. Er promovierte zu Erlangen am 5. Januar 1842 mit *De imperio Odrysarum commen-tatio*, welche Dissertation sich nur handschriftlich unter den Akten der Erlanger Universität vorfindet, da die ganze Auflage, welche Sievers in Hamburg hatte drucken lassen, durch den großen Brand jenes Jahres zerstört wurde. Bei dieser Feuersbrunst hatte sich Sievers aber auch selbst eine schwere Erkältung zugezogen, die nach falscher ärztlicher Behandlung ihn nicht allein zum Krüppel machte, sondern sein Leben zu gefährden anfing. Als letzten Versuch wandte er 6 Monate hindurch, 1844—45, in Elgersburg unter Behandlung des Dr. Piutti eine Wasserkur an, die ihn vollständig herstellte, so daß er die nach Abschluß seiner Universitätsstudien von ihm ange-tretene Lehrerstellung am Johanneum zu Hamburg 1845 wieder übernehmen konnte; doch wurde er gleich darauf an das Realgym-nasium zu Gotha berufen. Dort erhielt er bei Verschmelzung dieser Anstalt mit dem Gymnasium später den Titel eines Professors und dann den eines Hofraths. Hatte er, wie alle seine Schriften bezeugen, mit der freien philosophischen Bewegung seiner Zeit genaue Bekannt-schaft geschlossen, mußte es seinen Blick nicht wenig vertiefen, daß er in Elgersburg und Gotha in enge Beziehungen zu der Familie Perthes und der bis zu ihrem Tode (1858) ihm mütterlich zugethanen Gräfin Schlabrendorf trat, wodurch ihm sich auch der Werth einer

*) Der Sievers'sche Nekrolog im vorigen Bande war durch ein Versehen un-vollständig geblieben; er folgt deshalb hier in ganzer Gestalt.

wahrhaft innerlichen Religiosität unmittelbar aufschloß. 1846 erhielt er von der Gothaischen Regierung Urlaub und Unterstützung zu einer halbjährigen Reise nach Frankreich und England, um das dortige höhere Schulwesen zu studieren und sich in den ihm bis dahin entlegeneren Sprachen dieser Länder zu vervollkommen. Im Jahre 1848, das seinen lebhaften Geist mächtig anregte, wirkte er mit Wort und Schrift für die freiheitliche Bewegung und trat mit seinen näheren Bekannten in die Bürgerwehr Gotha's ein. 1849 gründete er seinen eigenen Haussstand und gab sich neben den Pflichten, die sein Amt verlangte, von jetzt an immer mehr dem Studium seines Lieblingsdichters Shakespeare hin. Die Frucht hiervon waren die 5 Bändchen von «Shakespeare's Dramen, für weitere Kreise bearbeitet», die von Sievers 1851—53 herausgegeben wurden. Er behandelte darin Hamlet, Julius Cæsar, König Lear, Romeo und Julia, Othello, und indem er Scene für Scene die ganze Handlung dieser Stücke mit vollständiger Motivierung alles Innerlichen am Leser vorüberführte, hoffte er unmittelbarer zu wirken, als es mit der bloßen Reflexion über die Handlung möglich ist. Außerdem veröffentlichte er noch Arbeiten über Shakespeare in Herrig's «Archiv» und in Rötscher's «Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur», ferner «Ueber die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas Othello» als Programm des Gothaer Realgymnasiums von 1851. Von sonstigen Schriften ist uns noch bekannt geworden: «Ueber die Tragödie überhaupt und Iphigenie in Aulis insbesondere», ein «als Manuskript gedruckter», in Gotha gehaltner Vortrag (Hamburg und Gotha, 1847).

Hat jene in den kleinen Shakespeare-Büchern von Sievers angewandte Methode ihre Vorzüge, so macht sie den zusammenfassenden Ueberblick, der die springenden Punkte, die wichtigen Parallelen und Gegensätze in den Handlungen aller einzelnen Dramen mit freier sich rückwärts und vorwärts wendender Betrachtung klar beleuchtet, keineswegs entbehrlich, und diese größere Aufgabe stellte sich Sievers in dem Werke «William Shakespeare», von dem nur der erste Band erschienen ist (Gotha, 1866; jetzt bei Reuther und Reinhard, Berlin). Daß dasselbe nicht abgeschlossen, hat, wie das zu geschehen pflegt, seiner Verbreitung und Schätzung Eintrag gethan und dabei war das eigentliche Hemmniß der Vollendung, wie Sievers selbst brieflich bekannte, nicht die ungenügende Anerkennung, sondern eine zunehmende Selbststrenge, die den Verfasser zwang, die Formulierung jegliches Gedankens auf das Peinlichste abzuwägen. Wie man sich immer zu den einzelnen Ergebnissen verhalte, in diesem Buche steckt

tiefer Ernst, und wo rechter Sinn und Ernst sind, kann man lernen, entweder unmittelbar durch Ergebnisse oder mittelbar durch die Art der Forschung. Erfreulich ist, daß den stillen Quell dieser gediengten Belehrung gerade in jüngster Zeit W. Wetz und andere mehr und mehr aufsuchten und die Verdienste von Sievers nicht länger im Verborgnen bleiben. In den tiefsten Ideengehalt von Shakespeare's großen Schöpfungen sich den Weg suchend, verwechselt Sievers dabei doch niemals den Dichter und den Philosophen; er insbesondere hat es oft betont, daß es eine vom Leben eines Kunstwerkes abtrennbare Wirkung desselben nie geben dürfe; er verwirft jede neben der Dichtung bergehende Tendenz und Moral, und Alles, womit die Dichtung wirkt, muß nach ihm unwidersprechbar ihr eigenes volles Leben sein, das er deshalb in der ganzen unmittelbaren Bedeutung seiner lebendigen mannigfachen Bewegungen zu erfassen sich bemühte. Es ist eine organische Geistesgeschichte Shakespeare's, die Sievers aus seinen Werken zu finden sucht, und nach Schilderung seiner uns bekannten Erlebnisse, nach einer höchst inhaltvollen allgemeinen Kennzeichnung seiner dichterischen Schaffensweise geht er daran, die einzelnen Werke zu charakterisieren und ihre gegenseitigen Beziehungen aufzudecken. So erörtert er die Entwicklung des Dichters von seinen epischen Gedichten bis zu dem vortrefflich von ihm erläuterten ersten mittelalterlichen Cyklus (Heinrich VI., Richard III.) und zeigt dann, wie Shakespeare in jedem der nun folgenden Lustspiele die menschliche Wesensart von einer andern Seite nach Unwerth und Werth, nach ihren verblendenden wie nach ihren erhebenden Wirkungen schöpferisch dargestellt hat: in den Veronesern die Macht einer sich selbst überlassenen Natur, in der Komödie der Irrungen die Geltung unseres Erkenntnißvermögens, im Sommernachtstraum die Gewalt der Phantasie und in Viel Lärm um Nichts das Gemüth in seiner Verwundbarkeit und Liebefähigkeit. Es wäre, dünkt mir, nicht schwer gewesen, gerade auf Grund dieser Methode auch die Verlorne Liebesmühe und «Gewonnene Liebesmühe» (Bezähmte Widerspenstige) noch unter anderm Gesichtspunkte zu betrachten, als es in den geistvollen Untersuchungen von Sievers geschieht, und zu sagen, daß es sich im ersteren Lustspiele um eine verbildete, im zweiten um eine verwilderte Natur handelt und daß es der festen Hand wohl glücken möchte, diese letztere rasch zum Guten zu leiten, während für die Verbildung das unmöglich ist und die Heilung nur der Zeit anheimfällt. Im Abschnitt über den Kaufmann von Venedig, der nach jeder Hinsicht einer der gelungensten ist, ergänzt

und vertieft Sievers wesentlich Hebler's treffliche Darlegungen. Endlich werden noch Romeo und Julia und Hamlet mit einer Fülle treffender Bemerkungen erläutert und, wer in Bezug auf Hamlet in Vielem auch von Sievers abzuweichen sich gezwungen sieht, muß wenigstens anerkennen, daß er richtiger als irgend einer die wahren Gründe vom Seelenleiden des Prinzen darlegt und mit Recht nach den Gesetzen des dramatischen Fortschrittes die stufenweisen Veränderungen in seinem Innern zu zeigen bestrebt ist. — Von schweren Körperleiden heimgesucht, hat dann Sievers in den letzten Lebensjahren noch seine ganze Kraft daran gesetzt, seine ernsten Studien über Shakespeare auch des Weiteren fruchtbar zu machen. Er schrieb einen werthvollen Aufsatz über König Johann, der unter der Ueberschrift «Shakespeare und der Gang nach Canossa» in Kölbings «Englischen Studien» herauskam, und das erst nach seinem Tode veröffentlichte Buch: «Shakespeare's zweiter mittelalterlicher Cyklus» (herausgegeben von W. Wetz, Berlin 1896, Reuther & Reichard). Es ist diese letzte Arbeit ein an Neuem und Durchdachtem überaus reicher Beitrag zum Verständnis Shakespeare's, der, um recht gewürdigt zu werden, vom Leser ernsteste Mitarbeit erheischt und in der Dramenreihe von Richard II., Heinrich V., insbesondere die Logosidee, d. h. eine unmittelbare Vorführung der Art und Weise, wie die Menschen mit dem Worte umgehn bis zur Fleischwerdung seiner göttlichen Wahrheit im letzten Stücke, als tiefsten poetischen Gehalt nachweist. So war Sievers noch kurz vor seinem Ende mit den weltumfassendsten Gedanken des großen Dramatikers beschäftigt. Am 9. Dezember 1894 verließ der Geist die kranke Hülle.

München.

Walter Bormann.

Miscellen.

I. Das neue Shakespeare-Portrait.¹⁾

Zweifellos wird sehr viel über das plötzlich aufgetauchte Shakespeare-Portrait geschrieben werden. Es hängt nun über drei Jahre in der Gemäldegalerie des Shakespeare-Museums und ist mit großem Interesse von Engländern und Amerikanern aufgesucht worden. Es gehörte einem Herrn, dessen Familie es schon einige Generationen besessen hatte; diese hielt es für ein Originalporträt Shakespeare's, das von einem Künstler einige Jahre vor des Dichters Tode gemalt worden sei. Auf folgende Weise kam es nach Stratford: Es wurde zuerst, glauben wir, für einen ansehnlichen Preis den Verwaltern des Shakespeare-Grundstückes angeboten; aber man stand aus Gründen, die nicht aufgeklärt worden sind, davon ab, es zu kaufen. Später erlangte man vom Eigentümer die Einwilligung, das Bild in der Memorial-Picture-Gallery auszuhängen, wo es seitdem geblieben ist. Mr. Edgar Flower überraschte ganz besonders die Ähnlichkeit mit dem Martin-Droeshout-Stich, der für das authentischste Portrait des Dichters gehalten wird. Nach gewissenhaftester Untersuchung kam Mr. Flower allmählich zu der Ueberzeugung, daß der Stich von demselben Bilde genommen worden sei, und daß der Besitz dieses Porträts, wenn irgend möglich, der Memorial-Picture-Gallery gesichert werden müsse. Der hohe Preis, der zur Zeit verlangt wurde, verbünderte aber den Ankauf. Nun ist kürzlich der Eigentümer gestorben, und wir glauben, bei der Witwe ist angefragt worden, ob sie es gestatten würde, daß das Bild fernerhin dem Shakespeare-Museum als Geschenk überlassen bleibe, natürlich gegen die Versicherung, es sorgfältigst zu hüten und ihm einen hervorragenden Platz zu sichern. Dem Testamente zufolge konnte dieser Bitte nicht

¹⁾ Stratford-upon-Avon Herald. Dec. 20, 1895.

gewillfahrtet werden; aber die Dame deutete an, daß es für einen geringeren als den ursprünglichen Preis gekauft werden könnte. Auf den Rath des Mr. Edgar Flower wurde es schleunigst von Mrs. Charles E. Flower erstanden und von ihr der Memorial-Gallery geschenkt. Um nun den wirklichen Werth des Portraits festzustellen, lud Mr. Flower vor einigen Wochen Mr. Lionel Cust und Mr. Colvin, Mitglieder der Society of Antiquaries, ein, es näher zu besichtigen. Diese Herren kamen nach Stratford, prüften das Portrait genau und kamen zu der Ueberzeugung, daß es von größter Bedeutung sei, und wahrscheinlich schon zu Lebzeiten des Dichters gemalt worden wäre. Um aber weitere Urtheile darüber zu erhalten, wurde gerathen, das Portrait an die Gesellschaft in London zu schicken, und es dort neben den andern wohl bekannten Portraits Shakespeare's auszustellen, um einen Meinungsaustausch herbeizuführen. Gestern vor acht Tagen fand eine Sitzung statt, der unter den besonders zahlreich erschienenen Mitgliedern auch Mr. Edgar Flower beiwohnte. Mr. Cust eröffnete die Diskussion und erklärte, daß er, nachdem er das neue Portrait mit dem Martin Droeshout-Stich in der ersten Folio-Ausgabe von 1623 verglichen habe, der festen Ueberzeugung sei, daß der Stich vom Bilde und nicht das Bild vom Stiche genommen sei. Er ging sogar weiter und behauptete, daß nach seiner Ansicht das Bild zu Lebzeiten des Dichters gemalt worden sei. Natürlich rief ein so interessanter Gegenstand große Diskussion hervor. Dr. Furnivall glaubte an die Echtheit irgend eines der sogenannten Shakespeare-Portraits nicht; nachdem er aber dieses neueste geprüft hatte, mäßigte er sein Urtheil etwas. Sir Charles Robinson schien den Mittelweg einschlagen zu wollen; er könne nicht so weit gehn wie Mr. Lionel Cust; aber er wäre der Ansicht, daß das Bild zu Anfang des 17. Jahrhunderts gemalt und ein Originalwerk wäre, das ernste Beachtung verdiente. Im Laufe des Abends wurde es auch der genauen Untersuchung eines Sachverständigen unterworfen, der erklärte, daß die Jahreszahl 1609, die das Bild trägt, zur selben Zeit wie das Bild selbst gemalt worden wäre. Es wurde einstimmig behauptet, daß alle andern Portraits des Dichters, die gewöhnlich für echt gelten, bedeutend an Interesse verlieren gegenüber jenem so unerwartet an's Licht geförderten Bilde. Das Gemälde bleibt in London, und es ist kaum zu zweifeln, daß es einer strengen Untersuchung von Sachverständigen unterzogen werden wird. Sollte es die Feuerprobe bestehen, so wird die Memorial-Picture-Gallery das einzige Portrait Shakespeare's besitzen, das, so viel man weiß, zu des Dichters Leb-

zeiten gemalt ist. Natürlich würde ein solches Bild von unschätzbarem Werthe sein.

In derselben Nummer ist Folgendes zu lesen: Das Flower-Portrait von Shakespeare — denn unter diesem Namen spricht man von dem bisher unbekannten Bilde — wird wahrscheinlich Aufsehen erregen. Es giebt so viele beglaubigte und nicht-beglaubigte Shakespeare-Portraits, daß man sie immer mit einem gewissen Zweifel an ihrer Echtheit ansieht. Aber dieses jüngst von Mrs. Flower der Memorial-Picture-Gallery geschenkte nimmt eine bedeutende Einzelstellung ein. Es ist dem Urtheile der Society of Antiquaries unterbreitet und von Personen, die als Sachverständige gelten, mikroskopisch untersucht worden; das Ergebniß war absolut günstig. Es wird allgemein angenommen, daß der Droeshout-Stich in der ersten Folio-Ausgabe die ähnliche Darstellung von den Gesichtszügen und der Erscheinung des Dichters gebe, wie er unter seinen Zeitgenossen lebte und sich bewegte. Man ist ferner der Meinung, daß dieser Stich von einem Gemälde des Dichters genommen sei. Was ist nun aus diesem Gemälde geworden? Es giebt keinen Beweis dafür, daß es zerstört sei. Was liegt also näher, als daß dieses jetzt zum Vorschein gekommene Bild eben dasselbe Portrait sei, von dem der Stich genommen ist. Bedenkt man nun, daß das Datum auf dem Bilde um einige Jahre älter ist als die Entstehung des Stiches, so ist das wieder ein muthmaßlicher Beweis, daß das Bild zu Lebzeiten des Dichters gemalt sei, und wahrscheinlich nach einer dem Künstler gewährten Sitzung. Der Kupferstecher ist bis ins Kleinste den Zügen und der Haltung des Dichters gefolgt, und die Aehnlichkeit erfreute Jonson, den Freund Shakespeare's, so, daß er die berühmten Verse schrieb, die mit den Worten beginnen:

*The figure that thou here seest put,
It was for gentle Shakespeare cut.*

Natürlich werden sich auch Ungläubige finden, aber das Urtheil der Society of Antiquaries müßte doch geachtet werden, wenn nicht bedeutendere Sachverständige es umstürzen.

II. Gedankenübereinstimmung Shakespeare's mit einem pommerschen Geschichtsschreiber.

In der «Pomerania» von Thomas Kantzow, die um 1540 geschrieben ist, findet sich ein Ausspruch über Musik, welcher eine auffallende Aehnlichkeit mit der berühmten Apologie der Tonkunst

im Kaufmann von Venedig (V, 1) aufweist. Die Schilderung eines herzoglichen Trinkgelages, bei welchem ein unbeliebter, ränkesüchtiger Zeitgenosse, der spätere Raubritter Bertram Haß, über das Lautenspiel eines fahrenden Gesellen spottet, giebt dem pommerschen Geschichtsschreiber Veranlassung zu der nachfolgenden Betrachtung.

Daraus man sihet, was es gemeinlich für lewte sein, so die religion und gute Künste sonderlich musicam verachten, nhemlich tirannische nnd mörderische, unfriedselige bestien | die nichts an sich haben das eines menschen mag wert sein | auch die menschen nicht lieben noch erwürdigen | sondern nhur noch rawben, würgen und verterben bestanden sein.

Glaubt man da nicht die berühmten Worte Shakespeare's zu hören?

*The man that has no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils.*

An eine gegenseitige Beeinflussung ist natürlich nicht zu denken; die Gedankenübereinstimmung Kantzow's mit dem großen Briten ist aber geradezu frappierend und jedenfalls sehr merkwürdig.

Greifswald.

Rudolf Schwartz.

Literarische Uebersicht.

A New Variorum Edition of Shakespeare's Works edited by Horace Howard Furness. Vol. X. A Midsummer Night's Dream. Philadelphia.

Der zehnte Band dieses Riesen-Monumentes des Fleißes wie der Gelehrsamkeit ist erschienen. Wir verdanken dem Herausgeber nunmehr die Stücke: Romeo and Juliet, Macbeth, Hamlet (2 vols.), Lear, Othello, Merchant of Venice, As You Like It, Tempest und A Midsummer Night's Dream: also ein Viertheil des gesammten Werkes, — und zwar in der, im Vergleiche zur Ungeheuerlichkeit der Arbeit, kurzen Zeit von 24 Jahren; der erste Band erschien im Jahre 1871! — Wir haben nur den Wunsch auszusprechen, daß dem Meister die Kraft und Frische erhalten bleibe, deren er bedarf, um das unsterbliche Denkmal seines Schaffens zur Vollendung zu führen.

Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. Im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm Oechelhäuser. Mit 104 Illustrationen nach Originalcartons von Woldemar Friedrich, Fr. Greve und F. Groteweyer und dem Portrait W. Shakespeare's mit Facsimile. XVII. (I. illustrirte) Auflage. (Preis 7 Mk.)

Im XXVI. Bande dieses Jahrbuches (1891) haben wir das Erscheinen der ersten Auflage unter folgender Form angezeigt: «Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare, gut gebunden für drei Mark!»

Daß in der kurzen Zeit von kaum fünf Jahren sechszehn Auflagen nöthig waren, spricht rühmender, als irgend ein Wort es könnte, für die Zeitgemäßheit der Idee — durch Billigkeit des Preises für die Verbreitung zu sorgen — wie für die Vortrefflichkeit der Ausführung. Wenn nun Herausgeber und Verleger daran gegangen sind, zum Texte auch noch den Schmuck der Illustration zu fügen, so begreifen sie damit gewiß den Wünschen Vieler, besonders wenn auch diese Ausstattung keine großen Ansprüche an den Geldbeutel macht.

Was nun die Illustrationen betrifft, so mögen ja nicht alle Zeichnungen den Anforderungen strengster Kritik genügen (oft verbietet dies der beschränkte Raum), aber immerhin darf behauptet werden, daß ihr größter Theil eine schöne Ergänzung des Dichterwortes bietet; und wenn Goethe in seiner ersten Epistel sagt:

Freilich an Viele
Spricht die gedruckte Kolumne,

so läßt sich das auch für viele Leser auf bildliche Darstellungen anwenden. Andererseits freilich dürfen wir Goethe auch für eine strengere Ansicht als Quelle anführen. In seinen Bemerkungen zu Casti's «Redende Thiere» sagt er: Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst aussprechen sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstmüthiges gewinnen, läßt sich wohl erwarten. — An einer andern Stelle greift er Illustrationen zu Dichterwerken an, weil sie leicht das Bild, das die Phantasie des Lesers sich von einer Gestalt geschaffen habe, verwirren und verstümmeln, so daß es dem innern Auge nicht mehr möglich sei, das eigengeschaffne Bild in seiner Reinheit wieder herzustellen.

Diese Kritik mag ja auf einzelne Bilder zutreffen, — jedenfalls wird die Majorität der Leser mit der Majorität der Bilder zufrieden sein, und das ist ja wohl das höchste Erreichbare. Wir haben alle Ursache, dem Herausgeber wie dem Verleger für die neue Gabe zu danken.

Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Von Johannes Bolte. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voß 1895. XXIII, 296 S. 8°. 6 Mk. (= Theatergeschichtliche Forschungen, hgg. von B. Litzmann, Bd. 12).

Das Werk, das ich, einer freundlichen Aufforderung der Redaktion folgend, den Lesern des Jahrbuches vorstellen möchte, ist dazu bestimmt, eine Lücke in August Hagen's höchst verdienstlicher Geschichte des Theaters in Preußen (1854) auszufüllen. Danzig, die alte, mächtige Ostseestadt, war bei Hagen, der das reichhaltige Stadtarchiv nicht selber benutzen konnte, gegenüber Königsberg etwas zu schlecht wegekommen; und ich konnte daher aus dieser Quelle und aus anderwärts aufgefundenem Materiale eine ganze Reihe neuer Thatsachen zusammenstellen, die auf die Danziger Bühnengeschichte bis zur russischen Belagerung i. J. 1734 Bezug haben. Wie im übrigen Deutschland treten während des 16. Jahrhunderts drei Entwicklungsstufen des Dramas hervor: Aufführungen junger Bürger und Handwerker zur Fastnacht, Schulkomödien und endlich Gastspiele stadt fremder Berufsschauspieler. Doch will ich an dieser Stelle nicht auf die Handwerkertänze und Umzüge, die Leistungen der Meistersänger, die italienischen Opern, die polnischen Liehabervorstellungen, die fahrenden Puppenspieler u. s. w. eingehn, sondern nur auf das häufige Erscheinen der englischen Komödianten aufmerksam machen.

Seit dem 14. Jahrhundert bestand in Danzig, dem großen Handelsplatze für Ostdeutschland und Polen, eine Niederlassung englischer Kaufleute, und diese Kolonie blieb trotz der gewaltigen Umwälzungen des Welthandels bis tief in's 17. Jahrhundert bestehn. Dies gab offenbar für die erste Truppe englischer Schauspieler, die Deutschland besuchte, — es waren die in diesem Jahrbuche XXIII, 101 genannten Stephens, Bryan, King, Pope und Percy — die bestimmende Verlassung, den Heimweg von Dresden über Danzig zu nehmen, wo sie im August 1587 auf dem vielbesuchten Dominiksmarkt ihre Kunst sehen ließen und zugleich Landsleute und Reisegefährten antrafen. Weitere Besuche anderer englischer Truppen zur Dominikszeit folgten; namentlich wußten sich die Prinzipale John Green (1607, 1615, 1616) und John Spencer (1609(?), 1611, 1619), später auch Aaron Asken oder Arschén (1636, 1639, 1643) die Gunst der Zuschauer, wie auch des

gestrengsten Rathes zu erringen. Ihre Leistungen erweckten Nacheiferung; 1601 meldeten sich einige treuherzige Kaufgesellen vom hanseatischen Kontore zu Bergen, um zu beweisen, daß die «Düteschen» eben sowohl etwas gelernt hätten als die «Engelschen»; 1615 trat ein gekrönter Dichter Virnius, der gleich Spencer zu den Hofschauspielern des brandenburgischen Kurfürsten gehört hatte, als Konkurrent Green's auf; 1631 baten sogar die Danziger Kürschner um Erlaubniß, allerhand liebliche engelsche Komödien aufzuführen. Die älteste Spur aber einer Einwirkung der englischen Komödianten findet sich in der 1591 gedruckten Schulkomödie «Elisa» des Professors Waimer, die gleich Ayrer's einige Jahre später entstandenen «König Edwardus III.», die Liebe Edwards III. zur Gräfin Salisbury darstellt; beide Dramatiker, der Danziger und der Nürnberger, sind sicherlich durch eine Aufführung englischer Schauspieler angeregt worden und ziehen außerdem die von diesen benutzte Novelle Bandello's zu Rathe.

Glücklicherweise haben sich aber noch umfängliche Reste aus dem Repertoire der Landsleute und Berufsgenossen Shakespeare's erhalten. Im Anhange (S. 169 bis 279) habe ich zwei aus dem Besitze des Danziger Rathsherrn Georg Schröder (geb. 1635, gest. 1703) herstammende handschriftliche Prosakomödien abdrucken lassen, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts nach Originalen übersetzt und um 1650 wahrscheinlich nochmals einer Ueberarbeitung unterzogen worden sind. Der ersten, «Tiberius von Ferrara und Anabella von Mömpelgard» betitelten Komödie liegt, wie schon Creizenach aus einer 1865 in der Altpreußischen Monatsschrift veröffentlichten Inhaltsangabe ersah, der erste Akt von John Marston's *Parasitaster, or the Fawn* (1606) zu Grunde; in den Pickelheringsscenen begegnen uns außerdem viele aus Shakespeare's Stücken, aus Ayrer und aus Blümel's «Juden von Venedig» bekannten Clownsscherze; so mimt Hans Leberwurst gerade wie in den Veronesern II, 3 dem Publikum ein Gespräch mit der Prinzessin durch Aufpflanzung seines Stockes vor, oder er tritt gleich Lancelot Gobbo (*Kaufmann von Venedig* II, 2) mit lächerlichem Hochmuthe seinem alten baurischen Vater entgegen. Die andre Komödie «vom stummen Ritter» beruht auf L. Machin's Drama *The Dumbe Knight* (1608), das schon vor seiner Drucklegung Ayrer zu seinem «König in Cypern» anregte. Das Verhältniß der drei Stücke zu einander ist das gleiche wie bei den schon erwähnten Dramatisierungen Edward's III.; die deutschen Bearbeiter sind von einander unabhängig und benutzen neben dem englischen Schauspiele auch dessen Quelle, wiederum eine Novelle Bandello's. Eingelegt ist von den beiden Verdeutschern ein auch anderweitig bearbeitetes Zwischenspiel vom wunderthätigen Steine, mit dem ein eifersüchtiger Ehemann geäfft wird. Einige lateinische Citate, die nicht ungeschickt in den Dialog der beiden Komödien eingemischt werden, lassen auf die Verfasserschaft eines ehemaligen Studenten schließen.

Vermuthlich gehörte dieser der Truppe des Hamburger Prinzipals Karl Andreas Paulsen an, der Danzig 1669 besuchte und durch seine Vorstellungen dort, wie man aus dem Tagebuche des erwähnten Rathsherrn Schröder ersieht, einen bedeutenden Eindruck machte. Ich habe mich bemüht, den Spuren dieses Paulsen (geb. um 1620, gest. 1679) nachzugehn, und glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich ihn als den bedeutendsten unter den deutschen Prinzipalen des 17. Jahrhunderts bezeichne, abgesehen von seinem Schwiegersohne Johann Velten. Er hatte in seinem Repertoire unter anderem Shakespeare's *Hamlet*, den *Juden von Venedig*, den nach Marlowe und Dekker bearbeiteten *Dr. Faust*, W. Rowley's bisher zu wenig beachtete Komödie *A Shoemaker a Gentleman*, später auch manche aus der

niederländischen und französischen Bühnenliteratur entlehnte Stücke, die er später auf seinen Schwiegersohn vererbte. Von der Art seiner Vorführungen gewähren die erhaltene Hamlet-Verdeutschung, deren Herkunft zuerst Litzmann erkannt hat, und die beiden ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zuzuweisenden Danziger Dramen eine recht lehrreiche Vorstellung.

Schließlich bemerke ich noch, daß ich auf S. 78 f. die Herkunft der 1647 und öfter gespielten Tragödie von der Märtyrerin Dorothea aus Massinger's 1622 erschienenem Drama *The Virgin Martyr* mit Hilfe eines auf jene ältere deutsche Hauptaktion zurückgehenden handschriftlichen Marionettenspieles neuerer Zeit dargelegt habe.

Berlin.

J. Bolte.

Quellen und Forschungen. Heft 80. (K. Trübner, Straßburg.)

Für dieses Sammelwerk befindet sich in der Presse, herausgegeben von Alois Brandl, eine Sammelausgabe der weltlichen «Plays» aus der Zeit vor Shakespeare, die bisher auf dem Kontinent unzugänglich waren, nämlich:

1. *Pride of Life* (Anfang XV. Jahrh.) } Moralitäten.
2. *Mankind* (Mitte XV. Jahrh.; 1. Ausg.) }
3. *Nature*, von H. Medwall (gedr. 1520, 1. Neudruck).
4. *The Play of Love* } von John Heyrood (bisher nur von
5. *The Play of the Weather* } Collier excerptiert).
6. *The Play of Johan the Husband*
7. *Res publica* 1553.
8. *Maria Magdalena* von L. Wager (gedr. 1580, 1. Neudruck).
9. *King Dorius*, gedr. 1565.
10. *Tancred and Gismonda*, 1. Version (2. Hss.).
11. *Orestes*, gedr. 1567.
12. *Misogonus* (Hs. von 1577, 1. Ausg.).
13. *The longer thou livest, the more fool thou art* (gedr. 1570).
14. *Common Conditions* (zum Druck lic. 1576; 1. Neudruck).
15. *The tide tarrieth for no man, by Wapull* (gedr. 1576).
16. *All for money, by Lupton* (gedr. 1578).

Die Originale zu No. 12 und 14 liegen auf der Bibliothek des Herzogs von Devonshire, der zur Herausgabe freundlichst die Erlaubniß gab. Jedem Stück ist eine Einleitung beigegeben.

Christoph Fr. Grieb's Englisch-Deutsches und Deutsch-Englisches Wörterbuch. Zehnte Auflage mit besonderer Rücksicht auf Aussprache und Etymologie neubearbeitet und vermehrt von Dr. Arnold Schröer. Stuttgart, Paul Neff, 1894 ff.

Die von Professor Arnold Schröer besorgte Neubearbeitung des Grieb'schen Wörterbuches, von der bis jetzt 14 Lieferungen, die Buchstaben A bis Pa enthaltend, vorliegen, ist von berufenster Seite in zahlreichen kritischen Organen auf das freundlichste begrüßt und auf das günstigste besprochen worden. Es könnte daher verwunderlich erscheinen, daß ihr auch an dieser Stelle einige Worte ge-

widmet werden sollen. Wer aber die vorhandenen, zum Theil recht eingehenden Rezensionen näher ansieht, wird bemerken, daß sie nach einer Seite hin eine klaffende Lücke aufweisen. Schröer hat nämlich seinem Werke das gesammte Sprachgut von Spenser, Shakespeare, Milton und andern großen Dichtern einverleibt, und daß dabei Shakespeare in vorderster Reihe stehn muß, braucht bei dem gewaltigen Umfange und Reichthum seines Wortschatzes nicht besonders versichert zu werden. Bis jetzt hat sich indessen unseres Wissens noch kein Rezensent der ebenso dankbaren wie interessanten Arbeit unterzogen, das Schröer'sche Werk eingehend darauf hin zu prüfen, ob der Herausgeber im Texte dasjenige hält, was er im Vorwort in Bezug auf Shakespeare versprochen hat. Diese Versäumnis nachzuholen, soll der Zweck der folgenden Zeilen sein.

Bei einem Manne wie Schröer, der sich nicht nur auf dem Gebiete der englischen Philologie überhaupt, sondern auch auf demjenigen der Shakespeare-Kunde durch hervorragende Leistungen ausgezeichnet hat — es sei nur an seine vortreffliche Studie über *Titus Andronicus* erinnert — versteht es sich eigentlich von selbst, daß Versprechen und Halten eins und dasselbe ist. Eine genaue Durchsicht der bis jetzt vorliegenden Hefte hat aber ergeben, daß Schröer in Bezug auf Shakespeare bei Weitem mehr bietet, als man von einem für den allgemeinen Gebrauch bestimmten englisch-deutschen Wörterbuche, füglich erwarten darf. Natürlich fußt Schröer auf dem unschätzbaron Schmidt'schen Shakespeare-Lexikon. Allein selbstständig wie er in seinem Denken und Forschen überall ist, folgt er auch hier nicht blind vertrauend seinem Vorgänger, sondern prüft Alles und behält sich von Fall zu Fall die Entscheidung vor. Wird auch der Shakespeare-Forscher immer auf seinen bewährten Schmidt zurückzugreifen genötigt sein, so macht ihn doch Schröer für den bloßen Shakespeare-Leser ziemlich entbehrliech. Nicht nur der Wortschatz des Dramatikers ist mit nahezu absoluter Vollständigkeit in Grieb-Schröer zu finden, sondern auch die Abweichungen des Elisabethanischen Sprachgebrauchs sind in prägnantester Form verzeichnet. Kurz, wie die neue Bearbeitung des Grieb'schen Wörterbuches sich in jeder anderen Beziehung über die meisten der vorhandenen englisch-deutschen Wörterbücher weit emporhebt, so steht es auch in seiner Eigenschaft als Shakespeare-Lexikon in vorderster Reihe.

Als Aehrenleser hinter Schröer herzugehn, ist eine wenig einträgliche Arbeit. Ich bin mir also wohl bewußt, daß den nachstehenden Bemerkungen nur ein sehr geringer Werth inne wohnt; trotzdem mögen sie ihre Stelle finden, und wäre es auch nur deshalb, weil sie den Beweis liefern sollen, daß ich mit regstem Interesse die Schröer'sche Arbeit durchgesehen habe.

Schröer gibt nicht nur alle bei Shakespeare nur an einer Stelle vorkommenden Worte wie *abrook*, *agood*, *insisture*, *co-mart* und andere, sondern verzeichnet selbst solche Formverstümmelungen wie Fluellen's *bubukle*, Armado's *infamonlyze*, Dogberry's *dissembly*, Launcelot's *frutify* u. a. Bei solcher Genauigkeit hätten aber die Worte oder Wortzusammensetzungen wie die folgenden nicht fehlen sollen: *barren-spirited* (*Cæs.* IV, 1, 36), *baud-born* (*Meas.* III, 2, 72), *canker-bit*, *canker-bloom*, *canker-blossom*, *canker-sorrow*, *cave-keeper*, *cave-keeping*, *chaudron* (= *entrails*, *Macb.* IV, 1, 33), *child-changed* (*Lear* IV, 7, 18), *chud* (= *I would*; während *chill* = *I will* gegeben wird), *cold-moving*, *combless* (= *without a crest*, *Shr.* II, 227), *combustious* (*Ven.* 1162), *dead-killing* (*Lucr.* 540 und *Rich.* III., IV, 1, 86), *death-counterfeiting*, *death-darting*, *death-divining*, *death-marked* (während

death-boding und *death-practised* verzeichnet sind), *eagle-winged, heady-rash* (Err. V., 216), *knotty-pated* (1 Henry IV., II, 4, 251). Ob dagegen die Aufnahme des nur in den Folios vorkommenden *intemperature* (1 Henry IV., III, 2, 156) nöthig war, will mir ebenso zweifelhaft erscheinen wie die Anführung einiger Worte, die nur durch Konjektur in den Shakespeare'schen Text gekommen sind. Von solchen negne ich: *Disseat* (Macb. V, 3, 24). Die erste Folio liest *Dis-eate*, die späteren haben *Disease*; *Disseat* ist Capell's Konjektur. Die neueren Herausgeber sind sich indessen über die Stelle durchaus nicht einig. Dem gegenüber wollte Schröer durch sein selbständiges Vorgehn offenbar andeuten, daß für ihn die Stelle endgültig erledigt sei. *Flay* im Sinne von entkleiden kommt ebenfalls in Shakespeare nicht vor. An der Stelle, Wint. IV, 4, 655, lesen die alten Drucke *fled*, und erst die neueren Herausgeber haben *flayed* korrigiert. Der Druckfehler der zweiten Folio *fly-slow*, wofür die anderen Folios *slly-slow* lesen (Rich. II., I, 3, 150), hätte unerwähnt bleiben können, desgleichen das von allen Folios übermittelte *o'erbeat* (Cor. IV, 5, 137), das selbst ein so konservativer Kritiker wie Alexander Schmidt nur für einen Druckfehler statt *o'erbear* erklärt. Auch die verstümmelte Wortform *an-heires* (M. Wives II, 1, 228) konnte ohne Schaden wegbleiben, oder es hätte wenigstens gesagt sein sollen, daß die meisten neueren Herausgeber *mynheers* dafür lesen. Dasselbe gilt von dem aus einem Druckfehler der ersten Folio herührenden *noblish* (Henry V., III, 1, 17), wofür die späteren Folios *noblest* und die neueren Herausgeber *noble* lesen. Anders dürfte es sich mit dem durch Konjektur in den Text gesetzten *holy-ale* (Per., Prol. 6) verhalten. Die alten Drucke geben dafür *holidays*; aber schon des Reims wegen sahen sich die neueren Herausgeber veranlaßt, *holy-ale* an die Stelle zu setzen, was Schröer um so eher seinem Wörterbuche hätte einverleiben dürfen, als er doch den Pericles zu den achten Stücken Shakespeare's rechnet (vergl. seinen Titus Andronicus, S. 19). Auch *cantherize* (Tim. V, 1, 136) hätte vielleicht Aufnahme finden sollen, wenn auch die modernen Ausgaben seit Rowe *cauterize* lesen. Endlich hätte die Wortverdrehung Launce's *cate-log* = *catalogue* (Gent. III, 1, 273) ebenso gut einen Platz finden können wie die oben angeführten Fluellen's, Armado's und Anderer. Zweifelhaft kann man über die Aufnahme oder Verwerfung der Form *federary* (Wint. II, 1, 90) sein; die Mehrzahl der heutigen Kritiker erblickt in ihr nur einen Druckfehler der alten Ausgaben für *fedary*.

An einzelnen Stellen können die Angaben Schröer's den Laien irreführen. Zunächst an solchen, wo er den Wörtern eine Auslegung giebt, die selbst für den Shakespeare'schen Sprachgebrauch nicht die allgemein maßgebende ist, sondern die nur für eine bestimmte Stelle ihre Richtigkeit hat; z. B. *afoot* = das Fußvolk betreffend (nur in All's IV, 3, 181); *amends* = *amendment* ist nur in Shrew, Ind. 2, 99 zu finden; *artificial* = die Kunst betreffend, kann höchstens aus der Stelle Tim. I, 1, 37 herausgelesen werden (*artificial strife*); an allen übrigen Stellen paßt der Sinn nicht. Bei *despised* = «verächtlich» hätte die Stelle angegeben sein sollen, an der das Wort in diesem Sinne gebraucht wird. Offenbar ist es Rich. II., II, 3, 95, wo Schmidt allerdings eine ganz andere, aber schwerlich haltbare Erklärung giebt. — Manche Wörter bezeichnet Schröer durch einen Stern nur als veraltet, läßt aber die Bemerkung weg, daß sie auch von Shakespeare gebraucht worden sind; hierher gehört vor allen das außer in Lucr. 384 überhaupt schwerlich noch einmal zu belegende *holy-thoughted*, ferner *apron-man* = *mechanic*, Cor. IV, 6, 96) und *be-whore* (Oth. IV, 2, 115). — Bei Wörtern

wie *canonize*, *detestable*, *empiric* sollte angegeben sein, daß sie von Shakespeare mit anderem als dem jetzt üblichen Accent gebraucht worden sind.

Von Einzelbemerkungen seien mir noch folgende gestattet: zu *Abigail* ist nur Beaumont & Fletcher's *Scornful Lady* (entstanden zwischen 1609—16) citiert. Der Name ist schon früher von Marlowe in seinem *Jew of Maltha* (entstanden 1588—90) für die Tochter des Juden Barrabas gebraucht worden. Uebrigens stammt er ursprünglich aus 1 Sam. XXV, 3. — Die Stelle in L. L. L. IV, 2, 56: *I will something affect the letter* erklärt Schmidt: *delight in its iteration, by practising alliteration*. Die Schröer'sche Uebersetzung scheint hier den Vorzug zu verdienen: Ich will mich ein wenig auf (das Spiel mit) den Buchstaben verlegen. Die Erklärung für *aglet-baby* (Shr. I, 2, 79) = Kölbchen, eine kleine Figur an einer Nestelschnur, erwandelt der Deutlichkeit; Schmidt sagt = *such a small figure on a pin*. Unter *ale* giebt Schröer *in his ale* = im Bierrausch, eine Redensart, die in Schmidt fehlt, obwohl die Stelle, in der sie vorkommt, Henry V., IV, 7, 40, angeführt ist. Uebrigens dürfte es vorzuziehen sein, *in his ales* zu drucken, da sowohl an der angezogenen Stelle wie *ib.* IV, 7, 48 (*in his cups and ales*) das Substantiv im Plural steht. — Bei dem Ausdruck *ale-washed* fehlt, wie mich dünkt, eine Bedeutung. Schröer führt nur an *in Bier getaucht, biergetränk, bierfeucht*. Der Ausdruck kommt aber bei Shakespeare in Henry V., III, 6, 82 nur in der Verbindung *ale-washed wits* vor, worin mehr der von Schmidt gegebene Sinn = *dulled by drinking ale* zu liegen scheint. — *Arm-gaunt* erklärt Schröer ganz im Gegensatz zu Schmidt als = mit mageren Gliedern (?); die Auslegung des letztern = *completely armed, harnessed, or rather, lusty in arms, full of life and spirits, even under the weight of arms*, scheint mit dem Sinne der ganzen Stelle mehr in Einklang zu stehen. Umgekehrt ist bei dem Ausdrucke *land-carrack* (Oth. I, 2, 50) der Schröer'schen Erklärung der Vorzug vor der Schmidt'schen zu geben. — Nicht recht glücklich ist das Wort *bias* verdeutscht = (von einer Backe) durch das Schwergewicht herausgeschwellt, wie die Stärke einer Kugel. — Zu *brimstone* hätte vielleicht hinzugefügt werden dürfen, daß Shakespeare das Wort als Fluch braucht in der Verbindung *fire and brimstone!* (Tw. II, 5, 56; Oth. IV, 1, 245). — Bei *to balk* ist die von Shakespeare dem Worte beigelegte Bedeutung von *to heap, pile up* (1 Henry IV., I, 1, 69) übersehen worden. — *Charge-house* giebt Schröer als Freischule wieder. Schmidt erklärt es zwar auch als *School-house, but uncertain of what kind*. Staunton wollte bekanntlich einen Druckfehler für *church-house* darin erblicken. — Für *cherry-pit* giebt Schröer = (Kinderspiel) das Grübchen. Dabei dürfte schwerlich jemand in der Lage sein, sich eine Vorstellung von der Art des Kinderspiels zu machen. Vergl. Schmidt, Shakespeare-Lexikon, s. v. — *Day-woman* (L. L. L. I, 2, 136) erklärt Schmidt = Putzfrau, Aufwartefrau, während Schröer es = *dairy-maid* auffaßt. Mit welchem Rechte? — Für das in Lear I, 4, 208 vorkommende *frontlet* giebt Schmidt = *a band for the forehead*; Schröer fügt dieser Bedeutung noch die andere zu: das Stirnrunzeln, die gerunzelte Stirn. — Auch bei dem Ausdrucke *hundred-pound* (Lear II, 2, 17) geht Schröer über Schmidt hinaus. Ist für den Letzteren die Erklärung des Ausdrucks noch nicht hinlänglich festgestellt, so giebt Ersterer bestimmt an: «einer, der nur hundert Pfund besitzt (als Schimpfwort)». Besser wäre dann wohl gleich ein entsprechendes deutsches Schimpfwort mitgegeben worden, etwa «armer Schlucker». — Zu *liquorish* (Tim. IV, 3, 194) giebt Schmidt nur die Bedeutung = *spirituous*, während Schröer noch = *lickerish* hinzufügt. — *Mean eyes* (Tim. I, 1, 93) ist

von Schmidt nicht besonders aufgeführt. Es erscheint auch fraglich, ob die von Schröer gegebene Bedeutung: niedrige, geringe Zuschauer, wirklich nöthig war; denn der Sinn der Stelle liegt doch wohl klar zu Tage: *Yet you do well To show Lord Timon that mean eyes have seen The foot above the head.* Das aus Haml. II, 2, 525 bekannte *mobled* nimmt Schröer endgültig = verschleiert, eingemummt, während Schmidt diese Bedeutung nur unter Vorbehalt gibt.

Zum Schlusse soll noch der *musterhafte* Druck des Schröer'schen Wörterbuches lobend hervorgehoben werden; in den 700 Seiten, die Ref. durchgesehen hat, ist er bloß einigen wenigen, ganz geringfügigen Versehen begegnet: *alarm-wort* (st. *word*), *curiouly* (st. *curiously*), unter *haggle*: — *dover* (st. — *d over*) und unter *elvish-marked* gezeichnet (st. gezeichnet). Für *lack-luster* wäre vielleicht besser die mehr gebräuchliche Form *lack-lustre* gegeben worden.

Möchte das treffliche Werk wie bisher rüstig fortschreiten und auch in den Kreisen der Shakespeare-Freunde die Verbreitung finden, die es wegen des ihm innenwohnenden wissenschaftlichen und praktischen Werthes in so reichem Maße verdient. Uns aber sollte es zur Freude gereichen, wenn wir im nächsten Bande des Jahrbuchs den Bearbeiter zur Vollendung des ersten Theiles beglückwünschen könnten.

Barrett Wendell, William Shakespeare. A Study in Elizabethan Literature.
London, J. M. Dent & Co., 1894. 439 S. 8°.

Die neue Shakespeare-Biographie ist aus Vorlesungen hervorgegangen, die der Verfasser als Assistant Professor of English am Harvard College gehalten hat. Daraus erklärt es sich, daß sie mehr den Bedürfnissen des amerikanischen Studenten als denjenigen der europäischen Shakespeare-Forschung entgegenkommt. Damit soll indessen nicht etwa ein Tadel gegen das Buch ausgesprochen sein, als entbehre es des wissenschaftlichen Werthes und der Selbständigkeit. Im Gegentheil, überall tritt das Bestreben des Verfassers hervor, mit eigenen Augen zu sehen und ein selbst formuliertes Urtheil abzugeben. Das gibt seinem Buche eine wohlthuende Frische, und der Leser überläßt sich seiner Führung um so lieber, als ihm eine Fülle neuer Gesichtspunkte eröffnet wird. Andrereits läuft es freilich dem Verfasser bei seinem Streben nach Originalität nicht selten unter, daß seine Urtheile mehr geistreich als richtig erscheinen, und daß was er als wahr hinstellt, nur eine Halbwahrheit ist. In Bezug auf die äußeren Lebensschicksale Shakespeare's prüft er die wenigen überkommenen Nachrichten auf ihre Zuverlässigkeit hin und zeigt dabei ebenso besonnenes Urtheil wie gesunde Kritik. In der Chronologie der Stücke schließt er sich ziemlich an Furnivall an, während er die innere Entwicklungsgeschichte der dichterischen Persönlichkeit Shakespeare's mit Anlehnung an Dowden's bekanntes Werk giebt. — Mit den Erörterungen, die Wendell an die einzelnen Stücke knüpft, wird er vielfach auf Widerstand stoßen, nicht am wenigsten bei Hamlet und Othello. Ebenso kann es nur als theilweise berechtigt anerkannt werden, wenn er von uns fordert, wir müßten uns ganz auf den Standpunkt des Elisabethanischen Theaterpublikums zurückversetzen, wenn wir Shakespeare richtig verstehen wollen. Gewiß hat Shakespeare dem Geschmacke seiner Zeitgenossen Rechnung getragen, und manches in seinen Dramen ist nur von diesem Gesichtspunkt aus gerecht zu beurtheilen; allein anderseits erhebt sich Shakespeare doch auch so hoch ... Durchschnitt der Elisabethanischen Literatur, daß das, was

er gesagt und geschrieben hat, für die Menschen aller Zeiten mehr oder weniger seine Giltigkeit behält. Auch was Wendell über Shakespeare's Philosophie sagt, ist nicht ganz einwandsfrei. Niemand wird den Dramatiker für einen systematischen Philosophen halten wollen, es sei denn, daß man mit den Baconianern einen systematischen Philosophen zum Dichter machen wollte. Aber in Shakespeare den Denker so tief unter den Künstler zu stellen, sein dichterisches Schaffen so sehr dem instinktiven Triebe und so wenig der bewußten Gedankenarbeit zuzumessen, wie Wendell es thut, heißt sicherlich über die rechte Mitte hinausgehn. Ueber das Wissen Shakespeare's äußert sich Wendell ganz verständig; im Gegensatz zu denen, die eine universale Gelehrsamkeit in den Dramen finden und sie demgemäß einem großen Gelehrten zuschreiben möchten, erachtet Wendell das positive Wissen Shakespeare's ganz den Verhältnissen seiner Zeit entsprechend. Die Bücher, aus denen Shakespeare schöpfte, waren kompendiös und die Wissenschaften noch nicht so spezialisiert, wie heutzutage. Zudem fließen dem genialen Manne ganz andere Quellen der Erkenntniß als dem Dutzendmenschen. Das Dichterporträt, das Wendell am Schlusse seines Buches giebt, enthält manchen markanten Zug und kann im Großen und Ganzen ein wohl getroffenes genannt werden. — Unser Gesammturtheil über das vorliegende Buch fassen wir dahin zusammen, daß, wenn es auch nicht gerade einen wesentlichen Fortschritt in der Shakespeare-Kunde bezeichnet, es doch als eine erfreuliche Bereicherung der einschlägigen Literatur zu begrüßen ist.

Frederick S. Boas, *Shakespeare and his Predecessors* (University Extension Manuals, ed. by Professor Knight), London, John Murray, 1896. 555 S. 8°.
Preis: 6 s.

Die Engländer sind anerkannte Meister in der Herstellung von Handbüchern, die sich den praktischen Bedürfnissen des Studierenden anpassen. Der Grund dafür mag einerseits in der immer und überall auf das Praktische gerichteten Geistes-anlage des englischen Volkes liegen, andererseits aber auch — und nicht am wenigsten — in dem Bedürfnisse nach solchen Büchern, das bei der Eigenart der Studienverhältnisse an den englischen Hochschulen ungleich größer als bei uns zu sein pflegt. Wo aber Nachfrage ist, da findet sich auch Angebot.

Auch das Boas'sche Buch steht im Allgemeinen auf der Höhe seiner Aufgabe; nur will es uns Deutschen etwas verwunderlich erscheinen, daß der Verf. sich als Führer auf dem Felde der kritischen Methode gerade Kreißig und keinen Andern gewählt hat. Allerdings stimmt er ihm nicht blindlings und in allen Stücken zu, sondern bewahrt sich in besonders strittigen Fragen sein eignes Urtheil, das er ohne Rücksicht auf Personen rein sachlich abgibt. Sehr wohl gelungen sind die einleitenden Kapitel, in denen er sich mit dem mittelalterlichen und früh-Elisabethanischer Drama beschäftigt. Doch scheint Boas Robert Greene zu sehr auf Kosten Marlowe's zu verherrlichen. Was der Verfasser über Shakespeare's Leben in Stratford bringt, ist kurz und bündig, enthält aber doch Alles, was als zuverlässig überliefert erachtet werden kann. Dasselbe gilt von dem Abschnitte: *Shakespeare in London*. An das rein Biographische schließt sich sodann die Behandlung der Dramen und Gedichte in der Ordnung an, wie sie nach der Ansicht des Verfassers chronologisch auf einander folgen. Stehn somit die Sonette in erster Linie, so sei hier erwähnt, daß Boas den berühmten '*only begetter Mr. W. H.*' mit William Herbert, Earl

of Pembroke identifiziert, während er in der 'dark lady' nicht Miss Mary Fitton zu erkennen vermag. Als erstes vollständiges Drama Shakespeare's spricht er Titus Andronicus an; an den drei Theilen Heinrich's VI. hatte der Dichter anderweitige Mithilfe. Zu den spätesten Stücken rechnet Boas Pericles, Henry VIII. und The Two Noble Kinsmen, von denen die beiden letzten als unter der Mitarbeit von Fletcher entstanden angenommen werden können. Die Zerlegung und Würdigung der echten Shakespeare'schen Dramen, in Sonderheit der großen Meisterstücke, ist Boas besonders wohl gelungen; er beweist darin ebenso wohl weite Belesenheit als auch eigenes gesundes Urtheil. Das letztere bewährt sich am glänzendsten bei so schwierigen Stücken wie Troilus und Cressida, und Maß für Maß. Nicht ganz gerecht scheint er Cymbeline zu werden; hier hätten ihm andere deutsche Kritiker als Gervinus und Kreyßig den rechten Weg zeigen können. Allein ohne uns auf weitere Einzelheiten einzulassen, sei nur noch gesagt, daß das Boas'sche Buch als Ganzes eine durchaus anerkennenswerthe Leistung ist, deren Nutzen nicht nur dem englischen Prüfungskandidaten, sondern auch dem deutschen Shakespeare-Leser sehr wohl zu statthen kommen kann.

J. Schipper, Grundriß der englischen Metrik (Wiener Beiträge zur englischen Philologie unter Mitwirkung von K. Lück und A. Popatscher herausgegeben von J. Schipper, II). Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1895 XXIV und 404 S. 8°. Preis: 12 Mark.

Mit der Herausgebung des Grundrisses hat Schipper ein Versprechen gelöst, das er bereits im zweiten Bande seines großen Werkes gegeben hatte. Daß er sich bei der Herstellung nicht darauf beschränkte, einen bloßen Auszug zu geben, sondern daß er alle in der jüngsten Zeit auf dem Gebiete der englischen Metrik gemachten Fortschritte der Wissenschaft in den Bereich seiner Betrachtung gezogen hat, versteht sich bei einem Forscher wie Schipper von selbst. Es ist hier nicht der Ort für eine eingehende Besprechung des Grundrisses. Nur eine warme Empfehlung wollen wir ihm mitgeben auf den Weg in die Bücherei jedes Shakespeare-Freundes. Wer einem so feinfühlenden Sprach- und Kunstkennner über das ganze Gebiet der englischen Metrik folgt, kann dies nicht thun, ohne reichsten Ertrag für sein Verständniß Shakespeare's, seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu ernten. Und erst auf dem breiten Boden der Gesammerkenntniß kann sich ein ersprießliches Spezialstudium entwickeln. Freilich ist der Grundriß in erster Linie nicht für die Shakespeare-Forscher und deren Sondergebiet, sondern für die Studierenden der modernen Philologie bestimmt. Für deren Bedürfnisse ist das große Werk Schipper's zu breit angelegt und für ihre Geldbörse auch wohl etwas zu hoch im Preise. Der letztere Umstand will uns aber auch für das neue Buch als ein äußerlicher Grund erscheinen, der seiner weiteren Verbreitung hindernd entgegen treten wird. Der Preis von 12 Mark scheint nicht nur für den Umfang des Werkes an und für sich, sondern vor Allem auch für die allgemeinen Geldverhältnisse der deutschen Studenten etwas zu hoch bemessen zu sein. Wünschen wir ihm eine um so freundlichere Aufnahme und um so weitere Verbreitung bei den Freunden der Shakespeare'schen Kunst, von denen jeder den «großen» oder den «kleinen» Schipper im Bücherschranken haben sollte!

L. P.

Dr. E. W. Sievers, *Shakespeare's zweiter mittelalterlicher Dramen-Cyclus.* Mit einer Einleitung von Dr. W. Wetz, Privatdozent a. d. Universität Gießen. Berlin, Verlag von Reuther & Reichard 1896.

Nach einer Einleitung, in der der Herausgeber nicht nur die Lebensschicksale des verstorbenen Verfassers in Erinnerung bringt, sondern auch dessen Verdienste um die ästhetische und philosophische Shakespeare-Forschung einer gerechten Beurtheilung unterzieht, veröffentlicht er des Letzteren nachgelassenes Werk unter obigem Titel.

Wie Sievers aus einem jeden Drama die Idee abzuleiten sucht, die der Dichter in ihm zur künstlerischen Darstellung gebracht haben soll, so forscht er auch in dem genannten Königsdramen-Cyclus, dessen Auffassung der der übrigen Historien erst gefolgt ist, und der die Dramen Richard II., Heinrich IV., 1. und 2. Theil, und Heinrich V. umfaßt, nach der in ihnen schlummernden Idee und findet sie in der unendlichen Bedeutung des bei Beginn der Neuzeit in der Menschheit zum Durchbruch gelangten, neuen weltgeschichtlichen Prinzips der Immanenz Gottes in der Welt, und zwar in der Bedeutung, die dieses Prinzip gleich von seinem ersten Auftreten an und in immer tieferem Sinne für die Lebensauffassung und den Entwicklungsgang der Einzelnen sowohl wie der Völker und der Menschheit selbst gehabt hat. Die Macht dieses Prinzips zeigt Sievers durch die vier Dramen zunächst an dem Entwicklungsgange, den einerseits das Königsthum in ihnen nimmt, und den der Dichter andererseits die gesamte Menschheit durchlaufen läßt, und dessen Ziel er in der Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden, in dem allmäßlichen Hervortreten des Bewußtseins der Menschheit, Träger des göttlichen Geistes zu sein, erkannt hat, was für den Dichter aber wiederum nichts Anderes bedeutet als die Menschwerdung Gottes in seinem endlichen Ebenbilde, die Vergottung des Menschen und durch diesen der Welt. Und so führt dieser Gedankengang den Verfasser auf die Gestaltung, die die neu-platonisch-johanneische Logoslehre bei Shakespeare genommen hat, deren geistreiche, wenn auch zuweilen schwer verständliche Darstellung den zweiten Theil des Buches füllt.

Ebenso scharfsinnig wie geistvoll schildert Sievers, wie in Richard II. das Königthum sich seiner Macht als einer transzendenten, ausschließlich auf Gottes Gnade beruhenden und durch sie verliehenen und daher an keinerlei sittliche Schranken gebundenen bewußt glaubt, und wie es an eben dieser Auffassung zu Grunde geht, nicht ohne jedoch als Märtyrer derselben zu erscheinen, wie dann die neue Auffassung des Herrscherberufs mit Heinrich IV. zum Throne gelangt, zwar zunächst durch einen Treubruch, wie Heinrich IV. aber dann nicht nur seine Unabhängigkeit von seinen gleichfalls meineidigen Freunden, die ihm zum Throne verholfen, sondern auch die Gunst der öffentlichen Meinung für sich zu gewinnen weiß und damit zum ersten Male wieder dem Königthum eine sittliche Grundlage verleiht, wie er dann sich selbst unter das Gesetz stellt, oder vielmehr sein Königthum mit der Herrschaft des Gesetzes identifiziert, und wie endlich in Heinrich V. das Verantwortlichkeits-Bewußtsein des Herrschers zum vollen Durchbruch gelangt und damit der Entwicklungsprozeß zum modernen Staat seinen Abschluß erreicht, zum Idealstaat, wie ihn Shakespeare sich vorstellte.

Eine ähnliche Umwandlung vollzieht sich mit der ganzen Menschheit und dem englischen Volke im Besonderen. In Richard II. noch ganz in der transzendenten Weltauffassung befangen und ganz und gar der Lüge verfallen, macht

es einen Läuterungsprozeß durch, dessen vier Stufen in den vier Dramen Sievers geistreich und fesselnd zu schildern weiß, bis es endlich in Heinrich V. zum Bewußtsein des in ihm wohnenden göttlichen Geistes, der eigenen sittlichen Verantwortlichkeit gelangt.

Was der Dichter nach Sievers mit diesen Darstellungen verherrlicht, das ist die religiös-sittliche Erneuerung, die die Menschheit dem neuen weltgeschichtlichen Prinzip verdankt; es ist ihre sittliche Wiedergeburt durch die Macht des protestantischen Geistes, gleichsam in ihrem eigenen Innern durch ihn sich vollziehende neue Erlösung nach ihrem «zweiten Stundentfall», als welche man die in Richard II. dargestellte Verderbtheit bezeichnen kann.

Als klarste Darlegung dieses Prinzips erscheint bei Shakespeare nach dem Verfasser die platonisch-johanneische Logoslehre, in welcher der Dichter sich von Plato und dem Evangelisten insofern unterscheidet, als bei ihm der Logos nicht außerhalb der Wirklichkeit in einer besonderen Sphäre wie bei Plato existiert, sondern vollständig immanent ist, und auch nicht, wie bei Johannes, unter dem Logos die Vernunft, sondern nur das Wort als solches in seiner eigentlichsten Bedeutung zu verstehen ist.

Es würde zu weit führen, hier die vielseitige Bedeutung des Wortes, wie sie der Verfasser aus den Dramen ableitet, darlegen zu wollen. Es möge genügen, daß das Wort zuerst als Träger und Ausdruck des im Geiste des Menschen von Anfang an schlummernden Bewußtseins, zweitens der Träger und Ausdruck der Idealität des Bewußtseins, seiner Macht, die Materie zu sich emporzuheben und nach seinem Bilde zu gestalten, seiner schöpferischen, Ideale bildenden Kraft, und deshalb in seinem letzten Sinne das Ideal selbst, also Gott ist.

In der Darstellung dieser Lehre vom Wort, als der immanenten, göttlichen Kraft aller Dinge, bilden die vier Dramen eine ebenso ununterbrochene, fortschreitende Reihe, wie unter den schon besprochenen Gesichtspunkten. Während in Richard II. die innere Harmonie des Wortes zerstört, sein Sinn und Klang aus einander gerissen erscheinen, «das Wort gegen Wort» steht, zeigt es sich schon in Heinrich IV. 1. Theil in seiner gestaltenden, Ideale schaffenden Macht. Im 2. Theil Heinrich's IV. offenbart es seine sittlich mahnende Kraft, wenn es durch die Stimme des Gewissens, durch den bestimmte Pflichten einschließenden Namen der Lebensstellung, durch eigene Erlebnisse oder die Schicksale Anderer sich verkündet. Und endlich in Heinrich V., wo die Herrschaft des sittlichen Geistes auf Erden wiederhergestellt ist, wo der Mensch sich des in ihm wohnenden göttlichen Geistes und damit seiner sittlichen Verantwortlichkeit wieder bewußt ist, da ist auch das Wort wieder zu seiner vollen inneren Harmonie gelangt; die Fleischwerdung des Wortes ist voll und ganz verwirklicht.

Man mag über die Tendenz, einem jeglichen Drama eine Idee unterzulegen, urtheilen wie man will; diejenigen unter Shakespeare's Dramen, wo sie sich am ehesten rechtfertigen läßt, sind sicher die Königsdramen, und unter diesen wieder die, die Sievers in dem vorliegenden Buche seiner Betrachtung zu Grunde gelegt hat. Wenn auch die Ausführungen des Verfassers trotz der darzulegenden Immanenz manchmal etwas transcendent erscheinen, so dürfte doch das Verdienst ihm nicht abzusprechen sein, daß er auch mit diesem Buche das Verständniß der Shakespeare'schen Charaktere, die Erkenntniß seiner dichterischen Kunst und der Tiefe seines Wissens, seiner politischen und religiösen Ueberzeugung, wesentlich gefördert hat. Der Herausgeber darf daher des Dankes aller Shakespeare-Freunde

für die Herausgabe gerade dieses Buches sicher sein, auch wenn sie nicht mit allen Einzelheiten oder mit dem zu Grunde liegenden Prinzip ganz einverstanden sein können.

P. Hartmann.

Leopold Wurth, Das Wortspiel bei Shakespeare. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie etc. I.) Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller 1895. XIV und 255 S. 8°. Preis 6 Mark.

Für die Besprechung eines Werkes wie das Wurth'sche giebt es eigentlich kein passenderes Organ als gerade das Shakespeare-Jahrbuch. Und doch muß es Referent sich versagen, hier genauer auf das Buch einzugehn, weil er ihm schon an anderem Orte (Litteraturblatt für germanische und romanische Litteratur, 1896, No. 6) eine eingehende Besprechung gewidmet hat und Neues nicht hinzuzufügen weiß. Wenn er also die Leser des Jahrbuches auf diese Rezension hinweist, so geschieht es unter ausdrücklicher Wiederholung des Einen, das er dort gesagt hat, daß nämlich Wurth's Buch eine der werthvollsten Bereicherungen ist, die die Shakespeare-Philologie in letzter Zeit erfahren hat, und daß es geeignet erscheint, einen Markstein auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung zu bezeichnen.

Im ersten Abschnitt behandelt der Verfasser das Wesen und die Arten des Wortspiels, betrachteſt dann die auf Doppelsinn beruhenden Wortspiele, geht zu den Laut- oder Klangspielen (*puns, punnings*) über, um im zweiten Abschnitt Shakespeare und seine Vorgänger und Zeitgenossen in ihrem Verhältniß zum Wortspiele zu zeigen. Und zwar thut er das, indem er zunächst das Wesen und die Bedeutung des Wortspiels im Zeitalter Shakespeare's im Allgemeinen kennzeichnet, und sodann Shakespeare in seinem Verhältnisse zu seinen Zeitgenossen darstellt. In einem meisterhaften Schlußkapitel behandelt er endlich das Wortspiel als Mittel der charakterisierenden Kunst des Dichters.

Aus dieser mageren Inhaltsangabe kann sich freilich Niemand eine Vorstellung von dem überquellenden Gedankenreichthum des Wurth'schen Buches machen. Jeder, dem an den Fortschritten unserer deutschen Shakespeare-Forschung und an der Förderung seiner eigenen Erkenntniß des Dramatikers ernstlich gelegen ist, kann eben nicht umhin, sich mit dem Wurth'schen Buche selbst abzufinden. Die Anregung dazu zu geben ist der einzige Zweck dieser Zeilen.

John Corbin, The Elizabethan Hamlet. A Study of the Sources, and of Shakespeare's Environment, to show that the Mad Scenes had a Comic Aspect now ignored. London, Elkin Mathews, 1895. 91 S. kl. 4°.

Der Verfasser dieser Schrift war Student im Harvard College, als Professor Barrett Wendell seine Vorlesungen über Shakespeare im Winter 1892—93 hielt. Die strikte Behauptung des letzteren, daß der große Dramatiker nur vom Standpunkte eines Zuschauers aus der Elisabethanischen Zeit richtig zu verstehen sei, besonders was Wendell über Edgar in King Lear und über Shylock im Kaufmann von Venedig sagt, haben Corbin angeregt, die Wendell'sche Literaturbetrachtung auf Hamlet anzuwenden. Schneller hat wohl kaum ein Universitätslehrer Schule gemacht!

Was nun Wendell in Bezug auf Edgar äußert, ist im Kurzen Folgendes: So verwunderlich es auch erscheinen möge, so sei doch mit Edgar's Charakter, wenigstens

so weit sein simulierter Wahnsinn in Betracht komme, breite Komik vom Dichter beabsichtigt gewesen. Denn die Darstellung des Wahnsinns auf der Elisabethanischen Bühne sei allgemein als komisch aufgefaßt worden, so etwa wie wir jetzt in dem Auftreten eines Trunkenen etwas Komisches zu erblicken geneigt seien. Diesen Gedanken aufgreifend und noch weiter ausspinnend, zeigt Corbin zunächst, wie unglaublich roh das Elisabethanische Theaterpublikum in seinem ästhetischen Geschmacke gewesen sei. Eine durchaus ernste Tragödie habe kein Dichter einem solchen Publikum vorzusetzen wagen können; dashalb hätten sie alle ihre Stücke mit Scenen voll grober Späße durchsetzt, die zu dem Drama als Ganzem in gar keiner Beziehung standen. Shakespeare habe diesem Zeitgeschmacke ebenfalls Rechnung tragen müssen, sei aber doch als echter Künstler einen Schritt vorwärts gegangen, indem er die komischen Elemente mit dem ernsten Stoffe seiner Dramen in einen gewissen ursächlichen Zusammenhang gebracht habe.

Im Hamlet hat nun Shakespeare nach der Ansicht des Verfassers an die rohere Kunstauffassung seiner Zeit insofern ein Zugeständniß gemacht, als er die Wahnsinnsscenen Hamlet's und Ophelia's, die von seinem Publikum als durchaus komisch genossen wurden, eingestreut hat. Wie aber auch hierbei Shakespeare sich über seine Zeitgenossen erhebt, sucht Corbin durch einen Vergleich der jetzigen Hamlet-Tragödie mit ihren Vorlagen zu erweisen. In seiner Quellenuntersuchung berührt sich nun Corbin vielfach mit Sarrazin, besonders darin, daß er das verlorene gegangene, etwa Ausgangs der achtziger Jahre abgefaßte Drama Thomas Kyd zuschreibt. Die Beschaffenheit dieser Vorlage will Corbin rückwärts konstruieren aus der deutschen Bearbeitung des Hamletstoffes, wie sie in dem bekannten «Bestraften Brudermorde» vorliegt. Diese Bearbeitung ist nach Corbin's Ansicht unmittelbar aus dem alten, verlorenen Drama hervorgegangen und zeigt, daß dieses letztere noch eine reine Bluttragödie war, in der selbst die ernstesten Scenen mit groben Späßen durchsetzt waren. Das wäre nun alles ganz schön, wenn Corbin uns nur nicht den Beweis für den innigen Zusammenhang der deutschen Bearbeitung mit dem verlorenen Original schuldig bliebe. Die Annahme, die viel näher liegt, daß nämlich der «Bestrafte Brudermord» eine vergrößerte Wiedergabe des jetzigen Hamlet-Textes sein könnte, läßt er ganz außer Betracht. Ist also nach dieser Richtung hin die Corbin'sche Beweisführung nichts weniger als bindend, so will uns sogar die erste Voraussetzung, die er macht, daß nämlich das Elisabethanische Theaterpublikum so überaus roh gewesen sei, nicht als ganz richtig erscheinen. Hätte ihm jeder feinere ästhetische Sinn gefehlt, wie hätten die späteren reifsten Dramen Shakespeare's, die sich an Tiefe des Gefühls und an Schärfe der Gedanken den besten Erzeugnissen aller Völker und aller Zeiten an die Seite stellen dürfen, seinen Beifall finden können? Und ist nicht jeder Genius bis zu einem gewissen Grade ein Erzeugniß seiner Zeit und seiner Umgebung? Ein in der Rohheit des Mittelalters stehengebliebenes England hätte keinen Shakespeare hervorbringen können.

Zum Schlusse noch Eins. Dem jungen Verfasser, der gewiß über ganz schöne Gaben zu verfügen hat, ist etwas mehr Bescheidenheit und Vorsicht zu wünschen. Er spricht von den Fehlern und Mängeln eines Shakespeare, von den zahllosen Widersprüchen im Hamlet, von der hastigen, planlosen Komposition, als hätte er das Alles viel besser machen können. Einem jungen Forscher — besonders wenn er Amerikaner ist — sieht man ein rasches, unbesonnenes Urtheil gerne nach. Die Kritik muß aber so viel Selbstzucht von dem Verfasser erwarten, daß er in späteren

Schriften auch den Schwächen Shakespeare's gegenüber den rechten Ton werde finden können. Bei reiferen Jahren ist dann noch auf manchen werthvollen Beitrag zur Shakespeare-Kunde oder zur englischen Literatur überhaupt aus seiner Feder zu hoffen.

Avonianus, Dramatische Handwerkslehre. Berlin, Verlag von Hermann Walther, 1895. 298 S. 8°.

An einem Buche wie Avonianus' Dramatischer Handwerkslehre dürfte das Jahrbuch nicht stillschweigend vorübergiehn, selbst wenn es kein einziges auf Shakespeare direkt bezügliches Wort enthielte. Der Gegenstand als solcher muß und wird das Interesse jedes Freundes der dramatischen Kunst erregen. Bei Avonianus kommt aber noch hinzu, daß er seinen Gegenstand in geradezu meisterhafter Weise behandelt, und wenn man auch nicht in allen Stücken mit ihm einverstanden wird sein können, so regt doch sein Buch zu selbstständigem Nachdenken an und gewährt neben dem hohen Genusse, den die Lektüre bietet, eine nicht hoch genug anzuschlagende geistige Ausbeute. Die Stärke des Verfassers besteht vielleicht weniger darin, für die ästhetischen Grundlagen des Dramas wesentlich Neues oder Bedeutsames beizubringen, als vielmehr in der Zergliederung und Würdigung einzelner besonders markanter Stücke, aus denen er seine praktischen Regeln ableitet, sei es zur Lehre, sei es zur Warnung des angehenden Dramatikers. Es ist indessen nicht unseres Amtes, diesen allgemeinen Theil des Avonianus'schen Buches hier zu beurtheilen; es möge genügen zu sagen, daß trotz gelegentlichen Widerspruches auch wir freudig bereit sind, die Avonianus'sche Schrift als eine der bedeutsamsten Bereicherungen zu begrüßen, die die angewandte Aesthetik in neuerer Zeit erfahren hat.

Was uns hier spezieller angeht, sind die Kapitel, in denen sich der Verfasser mit Shakespeare beschäftigt. Zwar verweist er fast bei jeder dramaturgischen Frage auf die Art, wie der große britische Meister sie mit nie versagender Kunst behandelt und löst, doch tritt er in mehreren Abschnitten (*Hamlet* S. 111—152, Dowden und Conrad über *Hamlet*, S. 153—169, und Shakespeare und der freie Wille, S. 268—287) fast ganz aus dem Rahmen seines Werkes heraus und bietet Exkurse, die weniger für den angehenden dramatischen Schriftsteller, als vielmehr für den wissenschaftlichen Shakespeare-Erklärer von Interesse sind. In seiner Auffassung des *Hamlet*-Charakters lehnt sich nun Avonianus ganz an Werder an, dessen Andenken bezeichnender Weise das ganze Buch gewidmet ist. Wer also von vornherein den Werder'schen Standpunkt nicht zu dem seinigen zu machen im Stande ist, wird auch mit Avonianus nicht rechten können. Immerhin wird aber auch der Andersdenkende eine solche Fülle anregender, geistvoller eigener Bemerkungen des Verfassers finden, daß er das Buch auch um seiner Shakespearekapitel willen nicht anders als hochschätzen wird. Mit Dowden, von dessen bekanntem Buche Avonianus im Allgemeinen mit großer Anerkennung spricht, ist er in Bezug auf die *Hamlet*-Auslegung durchaus nicht einig. Dagegen stellt er sich ganz auf die Seite von Hermann Conrad's Essex-Theorie, deren Beweiskraft für ihn geradezu juristisch zwingend ist. In kurzen Zügen rekapituliert er die Ergebnisse der sorgsamen Studien Conrad's, und von besonderem Interesse ist es dabei, wie er mit einem einzigen wohlgeführten Streiche den ganzen Bacon-Shakespeare-Schwindel zu Boden schlägt. Bei dem Vergleiche der einzelnen Figuren des Stückes mit

ihren Prototypen aus dem Essex-Kreise sagt er: «Nur Einer, den man gern angetroffen hätte, fehlt im Stück: Francis Bacon. Der nämliche, für dessen Beförderung der großgesinnte Freund die Ungunst der Königin nicht scheute, dessen gekränkten Ehrgeiz er, aus nicht überreichen Mitteln, durch die Begabung mit einem Landgut beschwichtigte, der selber zu Essex so lange hielt, als es seinem Fortkommen zuträglich war, dann sofort umschwenkend, in seiner Anklage sich die Sporen verdiente, die Sache gegen ihn mit Nachdruck bis zum Todesurtheil vertrat, ihn aus vertraulichen Gesprächen überführte, zuguterletzt aber, wie tiefe deutsche Kritiker behaupten, in der kalten Mördergrube, die er sein Herz nannte, plötzlich das vulkanische Feuer fand, um den König Lear zu dichten, die Tragödie vom Undank der Welt.» . . . Von einem so feinsinnigen Kenner der Shakespeare'schen Werke, wie sich Avonianus auf Schritt und Tritt erweist, kann man nicht anders erwarten, als daß er die Bacomanie kurzer Hand von sich weist; aber besser und kürzer läßt sie sich nicht wohl abthun, als in den obigen Worten geschehen ist.

Avonianus nennt das Studium der Hamlet-Tragödie gelegentlich ein Größenbad, das zur Einkehr lade und zugleich die Phantasie beflügele. In unseren Tagen, wo so entsetzlich viel Druckerschwärze für die thörichtsten, nichtigsten Schreibereien verwandt wird, erscheint einem das ganze Buch Avonianus' wie ein solches Größenbad, aus dessen hochflutenden Wellen man geistig gestärkt und gehoben heraussteigt. In literarischen Kreisen mehr bewanderte Leute als Referent mögen längst wissen, wer sich hinter dem bedeutsamen Pseudonym Avonianus verbirgt; für ihn hat es seit dem ersten Lesen des Buches genügt, zu empfinden, daß der Verfasser nicht nur ein weit belesener, gelehrter und dabei durch und durch praktischer Mann ist, sondern zugleich ein begeisterter und begeisternder Verehrer alles Wahren, Guten und Schönen, und somit nicht am wenigsten der Kunst jenes großen Avonianus, für dessen unsterbliche Werke Verständniß und Liebe in unserm deutschen Volke zu wecken und zu erhalten nicht der letzte Zweck unseres Jahrbuches ist. Von diesem Standpunkte aus ist es uns also eine ernste Pflicht, die dramatische Handwerkslehre allen Shakespeare-Freunden auf das Wärmste und Angelegenlichste zu empfehlen.

L. P.

Hermann Meißner, Oberlehrer, Die Quellen zu Shakespeare's Was Ihr wollt. Erster Theil. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Königlichen Gymnasiums zu Lyk.

Die verschiedenen Quellen, die Shakespeare's Was Ihr wollt zu Grunde gelegen haben, führt der Verfasser nach ihrem Inhalte dem Leser vor und ordnet sie dabei gleichzeitig zu folgender Reihenfolge: Die ursprüngliche Quelle ist das zu Siena zuerst 1531 aufgeführte Lustspiel der Ingannati mit dem Vorspiel «Il Sacrificio». Auf diesem Lustspiel beruhen: 1. die Novelle Bandello's von den beiden Zwillingsschwestern, die nichts als eine novellistische Umarbeitung der Komödie ist, 2. die *Comedia de los engaños* von dem Spanier Lope de Rueda, 3. die Dichtung des spanischen Schäferpoeten Montemayor von Felis und Felismene. Dagegen steht abseits die schmutzige Komödie Gl'Inganni des Italieners Nicolo Secco oder Sechi, obwohl sie schon ein Jahr nach den Ingannati erschienen ist. Die Abweichungen sind indessen nicht wesentliche und erklärlieh aus dem Bestreben des Dichters, den Vorwurf des Plagiats von sich abzuwehren. Die Hauptquelle für Shakespeare aber sieht der Verfasser in Riche's Roman «Farewell to Militarie

Profession (Apollonius und Silla), erschienen 1581. Die Fabel des Ingannaten-Cyklus erscheint hier mit der der Inganni verschmolzen, vielleicht, weil der Roman selbst wieder auf einer früheren Verschmelzung beruht.

So weit der Verfasser. In der Fortsetzung der interessanten und geschickt geführten Untersuchung dürfte wohl der Beweis für die letzte Behauptung erwartet werden und darum darf man ihr mit Spannung entgegensehen, auch ein endgültiges Urteil bis zu ihrem Erscheinen verschieben.

P. Hartmann.

Karl Rosner, *Shakespeare's Hamlet im Lichte der Neuropathologie*.
Vortrag gehalten in der Gesellschaft für psychologische Forschung in München.
Berlin-Prag, Fischers medizinische Buchhandlung, H. Kronfeld, 1895.

Daß eine genügende Erklärung für das auffällige und einem modernen Menschen unverständliche Benehmen Hamlet's bis heute noch nicht gefunden ist, liegt nach dem Verfasser daran, daß die Forscher der Figur des Hamlet moralische Tendenzen unterlegen und eine ästhetische Bedeutung am Grunde seines Fühlens voraussetzen, da man nicht glauben kann, daß der Dramatiker Shakespeare ein Drama ohne faßbares Problem oder ohne eine große Tendenz geschaffen haben könnte. Ueber dem Dramatiker Shakespeare vergißt man den Psychologen. Jene Erklärer aber, die sich als Psychologen oder Philosophen geben, fassen Hamlet viel zu sehr von der metaphysischen Seite, suchen im Drama Hamlet die Weltanschauung Shakespeare's zu ergründen, und so sinkt Hamlet selbst zu der bescheidenen Rolle eines Interpreten der Ideen seines Kommentators herab.

Zweck der vorliegenden Arbeit soll es nun sein, den Menschen Hamlet im Lichte der Psychopathologie von einer neuen Seite zu zeigen.

Da Shakespeare die mystisch-religiösen Anschauungen seiner medizinischen Zeitgenossen nicht theilt, andere Ansichten unter ihnen aber nicht vertreten waren, so können seine medizinischen Kenntnisse nur auf eigener Anschauung beruhen. Am leichtesten aber konnte er diese von den Irren, für die es zu jener Zeit keinerlei Zwangsanstalten gab, und von den mit ihnen ihrer gesellschaftlichen Stellung nach gleich geachteten schwer Nervenkranken erlangen. Als solcher, als ausgeprägter Neurastheniker, stellt sich dem Verfasser nun Shakespeare's Hamlet dar. Alle Symptome der Neurasthenie sind, wie er ausführlich darlegt, vorhanden, und erklärlich erscheint das Leiden durch erbliche Belastung, die ihm zwar nicht das Leiden selbst, wohl aber die Anlage dazu vermittelt hat, woraus dann in Folge der dem Drama vorausgehenden Ereignisse und der an sie sich schließenden tiefen Trauer die Krankheit selbst sich entwickelt hat. Der angeblich erheuchelte Wahnsinn ist daher für den Verfasser nichts als ganz naturgemäß entstandene nervöse Ueberreiztheit. Die durch die Krankheit herbeigeführte Willensschwäche Hamlet's wäre auch zur Durchführung einer solchen Rolle nicht fähig gewesen, da selbst die als stark bekannten Verbrechernaturen eine ähnliche Erheuchelung schon nach kurzer Zeit fallen lassen müssen.

Die ursprüngliche Neurasthenie Hamlet's steigert sich zwischen dem 1. und 2. Akte zu voller Hysterie, für die der Verfasser die deutlichsten Symptome theils aus den Reden des Polonius, theils aus Hamlet's eigenen Monologen und seinen Gesprächen mit den Schauspielern und Horatio entnimmt. Es fehlt ihm keins der zu einer verlässlichen Diagnose nöthigen Symptome. Als sicherstes Kennzeichen

der Hysterie führt er endlich die Hallucinationen Hamlet's herbei, die er viermal nachzuweisen im Stande ist. Ja auch die Erscheinung des Geistes auf der Terrasse würde nach dem Verfasser Shakespeare lieber als Hallucination dargestellt haben, wäre ihm dadurch das treibende Motiv nicht verloren gegangen, dessen er für den zweifelnden Geist Hamlet's nicht entbehren konnte; eine bloße Hallucination würde auf ihn keinen bleibenden Einfluß ausgeübt haben. Der Psychologe Shakespeare tritt hier hinter dem dramatischen Techniker zurück.

So erscheint Hamlet im ganzen Drama als ein schwer nervös kranker Mann, dessen tragisches Ende in der Einsicht begründet liegt, daß «ein armer Mann, wie Hamlet ist, nie glücklich werden kann.»

Es fällt einem nicht-medizinischen Leser dieser Studie schwer dem Verfasser in alle Einzelheiten der fesselnd geschriebenen Entwicklung und Beweisführung zu folgen. Es ist ja nicht das erste Mal, daß Hamlet vom medizinischen Standpunkt aus zu erklären versucht wird; indessen näher gerückt ist mit diesem Versuche die Lösung der Hamletfrage auch nicht.

P. Hartmann.

Friedrich von Westenholz, Die Tragik in Shakespeare's Coriolanus.
Stuttgart, Fr. Frommann's Verlag (F. Hauff) 1895. 34 S. 8°.

Der Verfasser wendet sich einerseits gegen die Ansicht Ulrici's, der zufolge Coriolanus, Julius Cæsar und Antonius und Cleopatra eine römische Trilogie ausmachen, anderseits gegen die zuerst von Hazlitt vertretene Meinung, daß Coriolanus als eine große politische Tragödie aufzufassen sei. Dem gegenüber will Westenholz mit seiner Schrift zur Geltung bringen, daß Coriolanus die mit ergreifender Konsequenz durchgeföhrte Darstellung von dem tragischen Zerfall eines reich angelegten, aber einseitig entwickelten und in gefährlichen Zwiespalt mit sich selbst gebrachten Charakters sei. Neu ist nun diese Auffassung gerade nicht; denn schon Dowden und späterhin auch Brandl haben sich dahin ausgesprochen, daß den Mittelpunkt des Dramas nicht etwa ein politisches Problem, sondern ein individueller Charakter ausmache. Immerhin ist es verdienstlich, daß Westenholz diese im Allgemeinen zweifellos richtige Ansicht durch seine Monographie bis in's Einzelne gestützt hat. — Freilich haben seine Ausführungen nicht durchweg Zustimmung gefunden (vgl. Max Koch's Anzeige in den Engl. Studien, Band XXII, S. 84—86), und auch dem Referenten sind bei wiederholtem Durchlesen und Ueberdenken Zweifel über verschiedene Punkte aufgestiegen. Besonders scheint der Charakter der Volumnia nicht ganz richtig aufgefaßt und ihr Einfluß auf den Sohn zu stark in den Vordergrund gerückt zu sein. Der Vergleich der edlen Römerin mit Lady Macbeth ist geradezu gewagt. Dagegen erscheint das Verhältniß des Coriolanus zu seiner Gattin durchaus zutreffend dargestellt, und auch die Charakterbilder, die Westenholz von Tullus Aufidius und Menenius entwirft, sind naturwahr. — Was die äußere Form der Westenholz'schen Studie betrifft, so verweise ich auf die kleinen Ausstellungen, die ich im Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie, 1896, No. 3, Sp. 81 gemacht habe.

Max Hohnerlein, Sprüche der Weisheit aus Shakespeare's Werken,
gesammelt, nach einheitlichen Grundsätzen geordnet und mit einem biographischen

Anhange versehen. Stuttgart, Süddeutsche Verlagshandlung (Daniel Ochs) o. J. (1895). 158 S. 8°.

Daß Shakespeare in allen Citatensammlungen einen breiten Raum einnimmt, ist bei seinem Gedankenreichthum und der Schönheit seiner Ausdrucksweise nicht zu verwundern. Die in seinen Dramen enthaltenen Kernsprüche sind daher überall leicht zugängig. Wenn man aber deshalb behaupten wollte, das Hohnerlein'sche Buch sei überflüssig, so thäte man entschieden Unrecht. Eine nach Kategorien geordnete und mit einem Sachverzeichniß ausgestattete Sammlung Shakespeare'scher Weisheitssprüche kommt entschieden einem Bedürfnisse entgegen, und Hohnerlein hat sich durch die Herstellung seines schmucken Büchleins ein Verdienst um die Verbreitung der Shakespeare-Kenntniß in unserem Vaterlande erworben. Wenn wir hinzufügen, daß er die Aufgabe, die er sich selbst gestellt, mit Geschick gelöst hat, daß nicht nur mit Geschmack und Sorgfalt aus dem unermeßlichen Gedankenreichthum Shakespeare's geschöpft, sondern das Ausgewählte auch verständig und leicht übersichtlich geordnet worden ist, so heißt das nicht mehr als dem Haupttheile seines Buches willig Gerechtigkeit widerfahren lassen. Um so entschiedener muß sich aber die gesammte Shakespeare-Forschung gegen die von Hohnerlein im Anhang gegebene biographische Skizze des Dichters verwahren. Wenn man die Titel der Schriften sieht, denen der Verfasser gefolgt ist, Rio, Hager, Raich und Wiseman, so ist man ja von vorn herein auf eine katholische Tendenzarbeit gefaßt. Daß aber Hohnerlein seine Vorbilder noch zu überbieten sucht, ist doch ein starkes Stück und geschieht sicherlich weniger aus Religionseifer als aus Parteifanatismus. Alle die von katholischer Seite als unumstößliche Wahrheiten hingestellten und von Hohnerlein wieder aufgetischten Behauptungen hier zu wiederholen, hat keinen Zweck. Es genügt hinzuzufügen, daß dem Parteifanatismus Hohnerlein's nur noch seine Unkenntniß auf dem Gebiete der Elisabethanischen Literatur und Literaturforschung gleichkommt. Solche Kenntniß wird ja billigerweise Niemand von dem vielbeschäftigen Lehrer, Redakteur und Komponisten erwarten; er sollte sich dann aber auch bescheidenlich zurückhalten und nicht auf einem Gebiete schriftstellerisch auftreten, das ihm völlig fremd ist. Verwunderlich ist es freilich in unseren Tagen nicht, wenn von gewisser Seite solche Bereicherungen der katholischen populär-wissenschaftlichen Literatur gerne gesehen werden!

Zwei Beiträge zur Shakespeare-Literatur sind mir erst zu spät zugegangen, als daß ich ihnen eine ihrer Bedeutung entsprechende Würdigung noch angedeihen lassen könnte. Es sind dies die folgenden:

Maurits Basse, *Stylaffectatie bij Shakespeare*, vooral uit het oogpunt van het Euphuisme. Gand, Librairie H. Engelcke und Haag, Martinus Nijhoff, 1895. 216 S. 8°, und

Richard Koppel, *Shakespeare-Studien*. Erste Reihe. Ergänzungen zu den Macbeth-Kommentaren. Textkritisches. — Lexikalisches. — Berlin, Mittler & Sohn, 1896. 122 S. 8°.

Ich behalte mir vor, auf diese beiden Werke in der literarischen Uebersicht des nächsten Bandes vom Jahrbuche zurückzukommen. Vielleicht hat auch Koppel bis dahin eine zweite Reihe seiner Studien veröffentlicht, so daß dann beide zusammen besprochen werden können.

L. P.

Ludwig Tieck's Stellung zu Shakespeare.

Einleitender Vortrag

zur Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft
am 23. April 1896.

Von

Max Koch.

Noch besitzen wir keine zusammenfassende Geschichte der Einbürgerung und des Einflusses Shakespeare's auf deutschem Boden, innerhalb deren jeder Einzelerscheinung und jedem besonderen Verdienste der feste Platz und die sicher geltende Schätzung ein- für allemal zugewiesen wäre. Wie jedoch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft selbst eine der bedeutsamsten Erscheinungen in dieser vom Ende des 16. Jahrhunderts bis heute reichenden Geschichte bildet, so finden wir in der stattlichen Reihe ihrer Jahrbücher auch zahlreiche Arbeiten, die als werthvolle Bausteine für das noch zu errichtende literarische Denkmal «Shakespeare in Deutschland» gelten müssen. Während aber über das Verhältniß von Goethe, Lenz, Klinger, Schröder zu Shakespeare, über die Geschichte von Schlegel's Uebersetzung eigene Abhandlungen und Bücher erschienen sind, hat sich bis auf Bolte, dessen Skizze wir manch neue Mittheilungen verdanken, noch niemand der Mühe unterzogen, einmal Ludwig Tieck's Verhältniß zu Shakespeare im Zusammenhange mit Tieck's ganzem Leben, seiner besonderen Begabung und Entwicklung darzustellen. Es hängt dies ja einerseits zusammen mit der Ungunst, die Tieck von der neueren Literaturgeschichte überhaupt gezeigt wird. Im Vergleiche zu dem Eifer, der auf manch unfruchtbarem oder bereits erschöpftem Gebiete entfaltet wird, sind die neuesten Tieckstudien von Petrich, Minor, Kaiser, Bolte, Stein, Klee doch nur Zeugnisse einer spärlichen Theilnahme. Gelesen werden Tieck's Werke wohl

nur sehr selten. Gerade in den Kreisen der Shakespeare-Forschung aber ist man dem Herausgeber des «altenglischen Theaters» und von «Shakspeare's Vorschule» nichts weniger als freundlich gesinnt. Es scheint beinahe, als sollten seine wirklichen Verdienste dafür büßen,¹⁾ daß er als Uebersetzer so lange Zeit unverdienter Weise mit Schlegel den Ruhm des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare getheilt hat.²⁾ Wenn ich aber auch von Herzen einstimme in die Verehrung, die vor allem in diesem Kreise Nikolaus Delius gezollt wird, so kann seine gegen Tieck gerichtete Streitschrift³⁾ doch nicht als abschließendes geschichtliches Urtheil über Tieck's Stellung zu Shakespeare gelten. Die Neigung zur Textkritik war bei Tieck zweifellos stärker entwickelt als die philologische Befähigung, die ihn dazu berechtigt hätte. A. W. Schlegel selbst hat in dem «Schreiben an Herrn Buchhändler Reimer in Berlin» nachdrücklichst gegen die Konjunkturalkritik seines alten Jugendfreundes, die dieser geistreiche und liebenswürdige große Dichter an seiner Uebersetzung geübt hätte, Verwahrung eingelegt und Tieck's Anmerkungen als im Allgemeinen unbefriedigend und im Einzelnen großenteils unzweckmäßig bezeichnet. Wenn Tieck's Änderungen an Schlegel's Wortlaut auch nur dem an sich loblichen Bestreben entsprangen, Geist und Buchstaben seines Lieblings noch getreuer in der Uebersetzung zu wahren, so lassen sich die von Schlegel und Delius gerügten Mißgriffe doch nicht rechtfertigen. Es bedurfte erst der Arbeiten von Alexander Schmidt, Elze, Tycho Mommsen, Delius selbst, ehe auf der verbesserten und richtiger verstandenen englischen Grundlage auch eine bescheidene Ergänzung von Schlegel's Meisterwerk auszuführen war, wie sie die Shakespeare-Gesellschaft vornahm, wie ich selbst sie in meiner Shakespeare-Aus-

¹⁾ Oskar Kaiser, Der Dualismus Ludwig Tieck's als Dramatiker und Dramaturg. Leipzig 1885. «Die auf Tieck's Schultern stehende neuere Shakespearekritik ist zum Theil nicht nur undankbar, sondern auch ungerecht gegen Tieck's unendlich werthvolle Verdienste gewesen.» Der erste Herausgeber von Tieck's «Sommernacht», J. D. Walter, schrieb im Vorwort, Frankfurt a. M. 1853: «Und wenn die romantische Schule, vor allem Ludwig Tieck, kein anderes Verdienst als das um Shakspeare aufzuweisen hätte, es wäre Grund genug, noch nach Decennien sie darum werth zu halten.» Auch Tieck's Neffe, Theodor v. Bernhardi, der sonst über die literarische Kritik der Romantiker nichts weniger als günstig urtheilt, weist («Jugenderinnerungen», S. 49) auf dieses Verdienst der Romantiker hin.

²⁾ Michael Bernays, Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare, Jahrbuch I, 396.

³⁾ N. Delius, Die Tieck'sche Shaksperekritik beleuchtet. Ein Supplement zu «Shakspeare's dramatischen Werken übersetzt von A. W. Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck.» Bonn 1846.

gabe in der Cotta'schen Bibliothek der Weltliteratur gewagt habe. Nicht auf eine Rettung der Tieck'schen Shakespeare-Arbeit gegenüber den von Delius begründeten Vorwürfen soll eine erneute Betrachtung des Gesamtnitverhältnisses hinzielen. Aber wie die Shakespeare-Studien nicht auf Textkritik und Uebersetzerthätigkeit eingeschränkt sind, so bleibt auch die Frage nach Tieck's Stellung und Verdiensten im Gebiete dieser Studien eine weit umfassendere als Delius sie von seinem besonderen Standpunkte aus gestellt hat. Ungeprüft dürfen wir freilich auch auf geschichtlichem und ästhetischem Boden nirgends Tieck's Behauptungen herübernehmen. Aber gerade eine vorurtheilsfreie Prüfung wird hier Tieck's geniales Ahnungsvermögen, die seltene Vereinigung von literarhistorischer Forschung und aufbauendem dichterischem Anschauungsvermögen nicht nur bewundern, sondern auch anerkennen müssen, wie kühn und bahnbrechend Tieck vielfach der neueren Forschung vorangeschritten ist. Es war freilich kein systematisch angelegter und durchgeführter Entdeckungszug, mit dem er noch wenig gekanntes Land regelrecht in Besitz genommen hätte, sondern mehr ein freibeuterischer Streifzug. Beute hat er aber von diesem Streifzug doch nicht wenige und nicht werthlose nach Hause gebracht.

Gar wandelbar erscheint Meister Ludwig in seinen dichterischen Darbietungen. An Gegensätzen sind auch andere Dichter nicht arm; auch bei dem ersten deutschen Shakespeare-Uebersetzer, bei Wieland, stehn die frommen Werke aus der Biberacher und Züricher Jugendzeit den sinnlich ironischen Dichtungen der auf die Shakespeare-Uebertragung folgenden Jahre schroff gegenüber. Aber von der «Geschichte des Agathon» (1767) bis zum «Aristipp» und «Hexameron von Rosenhayn» (1805) ist wohl eine Abklärung, doch keine Wandlung in Wieland's Grundsätzen und poetischem Wirken mehr bemerkbar. Tieck's Entwicklungsgang bewegt sich nie lange nach einer Richtung hin. In frühester Jugend beginnt er mit der Begeisterung für Goethe's shakespeareisierenden Götz von Berlichingen, dessen Geburtsjahr auch sein eigenes ist, lässt von dem warmherzigen Genossen Wackenroder sich zu dem erst zurückgewiesenen Mittelalter bekehren und tritt dann dennoch in den Dienst des Aufklärungshäuptlings Nicolai. In seinem literarischen Solde schreibt er eine Reihe kleinerer Erzählungen, die durchaus dem nüchternsten Rationalismus huldigen. Von der romantischen Waldeinsamkeit des blonden Eckbert gehen unheimlich grelle Strahlen aus, die die Nüchternheit der nächsten Umgebung des geheimnißdüsteren Märchens erst recht beleuchten. Die unterdrückte fantastische Willkür des jungen Dichters lehnt sich

aber immer entschiedener auf gegen diese Verwendung der Poesie im Dienste Nicolai'scher Aufklärung. Mit beißendem Spotte wendet sich der Verfasser der satirischen Märchenkomödien und des «Blaubart» gegen die Richtung, der er eben selbst noch gedient hatte. Die romantische Schule glaubt in dem Sänger der mondbeglänzten Zaubernacht, dem Dichter der «heiligen Genoveva» und des «Kaiser Octavianus» den ersehnten Schöpfer der neuen poetischen Poesie gefunden zu haben. Während aber die Romantik nach den Befreiungskriegen endlich zur Herrschaft gelangte, wandte sich Tieck wieder der von ihr bekämpften lehrhaften Poesie zu. Wie weit auch die spätere Novellendichtung Tieck's, die 1821 mit den «Gemälden» begann, an Fülle der Erfahrung und des Wissens, an Reife des Urtheils und Kunst der Charakterisierung die Erzählungen der «Straußfedern» und Peter Leberecht'schen Volksmärchen überragt, die lehrhafte rationalistische Richtung ist einem großen Theile dieser Novellen mit den Jugenderzählungen gemein. Vor den romantischen Kunstrichtern des «Athenäums» würden selbst die beiden Theile des «Dichterlebens» kaum Gnade gefunden haben. Die leichten Schmetterlingsflügel der romantischen Poesie können den vielen literarhistorischen Staub, der sich hier, im «Tode des Dichters» und öfters auf sie gelagert hat, auch wirklich nicht ertragen.

Das Widerspruchsvolle in den wechselnden Richtungen der Tieck'schen Dichtung findet seine Erklärung in der Persönlichkeit des Dichters. Wie Wieland den ihm angebornen, ihm so ärgerlichen Enthusiasmus, der ihm in den verschiedensten Fällen Verlegenheiten zuzog, zeitlebens nicht los werden konnte, und er ihn von den Abenteuern des «Don Sylvio von Rosalva» bis zum «Peregrinus Proteus» an andern eben deshalb so heftig angriff und verspottete, weil er dabei seine eigene Schwäche zu treffen und zu überwinden meinte; so bleibt umgekehrt in Tieck ein Bodensatz aufklärerischer Nüchternheit und Lehrhaftigkeit trotz aller romantischen Strudelien vorhanden. Er war denn doch ein Berliner Kind. Und ohne dessen klar bewußt zu sein, mochte der Romantiker sich getrieben fühlen, durch ein Uebermaß von Fantastik dieses schlechte prosaische Gewissen zu ersticken. Kein Romantiker hat vor Tieck so entschieden die mittelalterliche Frömmigkeit als poetisches Reiz- und Hilfsmittel angewandt wie der Dichter vom «Leben und Tod der heiligen Genoveva», und doch haben religiöse Bedürfnisse und Empfindungen in Tieck's wirklichem Innenleben niemals Bedeutung erlangt. Der Rationalismus brach bei dem jungen wie bei dem gereiften Tieck immer wieder

durch, selbst im Spotte seiner fantastischen Märchenkomödien fühlt man das Berlinerthum des Spötters heraus.

Man muß diese Wandlungen und Widersprüche in Tieck's poetischen Leistungen scharf hervorheben, um die Unwandelbarkeit, Treue und Folgerichtigkeit seines Lebensverhältnisses zu Shakespeare in ihrer ganzen Bedeutung zu würdigen. Wenn Tieck in der Vorrede zu seinen «kritischen Versuchen» von sich röhmt, daß er von Jugend auf einem und demselben Ziele zugestreb't und niemals jene vielfachen und gewaltigen Umänderungen wie Andere erfahren habe, so trifft dies nur in seinem Verhalten zu Shakespeare, hier aber auch ganz und völlig zu. Mit der «Sommernacht», einer Nachbildung des Sommernachtstraumes, deren Inhalt eine charakterisierende Verherrlichung aller Elemente der Shakespeare'schen Dichtung bildet,¹⁾ hebt 1789 die Reihe der uns bekannt gewordenen Schriften des Sechzehnjährigen an, und nicht ganz zwei Jahre vor seinem Tode, von dessen 63. Wiederkehr uns nur fünf Tage trennen (28. April 1853), schreibt er die Bemerkungen über die Berliner Aufführung des Sommernachtstraumes nieder, durch dessen Bühneneinrichtung er dem regelmäßigen Spielplane der deutschen Theater für immer ein Werk des großen Dichters neu errungen hatte, «welches selbst von den Engländern vernachlässigt ist und nur selten und mit bedeutenden Abänderungen gegeben wird.» Das Geständniß, das Tieck 1800 im ersten Hefte seines «Poetischen Journals», welches die «Briefe über W. Shakspeare» zuerst veröffentlichte, ablegte, trifft für sein ganzes Leben lang zu. «Das Centrum meiner Liebe und Erkenntniß ist Shakspear's Geist, auf den ich alles unwillkührlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm, meine Ideen so wie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die andern Wesen, und so studire ich ihn unaufhörlich.»

Wohl mögen die Shakespeare- und Goethe-Gesellschaften, mag der Kreis der Dante-Forscher manchen Mann aufweisen können, der in ähnlicher Weise seinen gewaltigen Lieblingsdichter «als Mittelpunkt seiner Existenz zu setzen glaubt». Schwerlich aber läßt sich ein zweites Beispiel finden, daß ein großer Dichter von Tieck's eigenartiger und umfassender Begabung sich als Forscher und Aesthetiker so völlig dem Zauber eines Größeren hingiebt. Man könnte versucht

¹⁾ Vgl. Hermann von Friesen, Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes. Wien 1871. II, 46.

sein, auf Otto Ludwig's unbedingte, bis zur Selbstaufopferung gehende Shakespeare-Verehrung, wie sie in den Studienheften seines Nachlasses vorliegt, vergleichend hinzuweisen. Allein dabei würde doch mehr der Unterschied als die Aehnlichkeit zu Tage treten. Natürlich ist Tieck auch in seinen eignen dramatischen Arbeiten von seinem bedingungslos verehrten Meister stark beeinflußt worden. Zwar der Behauptung von einer Einwirkung des zweifelhaften, von Tieck allerdings ungebührlich bevorzugten Perikles auf den «Zerbino» und der Shakespeare'schen Lustspiele auf Tieck's Märchenkomödien vermag ich nicht recht zuzustimmen. Auf «Genoveva» und «Oktavian» sind aber Perikles und Wintermärchen in der That von Einfluß gewesen. Tieck's «Fortunat» braucht man nur zu nennen, um den Vergleich mit Thomas Dekker's Zaubertragödie '*Olde Fortunatus*' herauszufordern. Ihr Uebersetzer, Valentin Schmidt, stellte schon 1819 Aehnlichkeiten fest zwischen Tieck's «Verkehrter Welt» und Beaumont-Fletcher's satirischer Komödie '*The Knight of the burning Pestle*'. Der Plan zu einer Reihe von Schauspielen aus der deutschen Geschichte (1813) ist unter dem Eindrucke und zur Nachahmung von Shakespeare's Dramenreihe aus der englischen Geschichte gefaßt worden, in denen Tieck den größten dramatischen Dichter auch «als den größten Geschichtsmaler» bewunderte.

Im Einzelnen den Erinnerungen an Shakespeare und seine Zeitgenossen¹⁾ in Tieck's Dramen, dann auch in seinen übrigen Werken nachzugehn, wäre immerhin lohnend. Der kritische Forscher müßte freilich über eine annähernd ebenso umfangreiche Belesenheit verfügen wie Tieck selbst; denn nicht mit Unrecht preist ihn O. Kaiser als den «gründlichsten Kenner der dramatischen Poesie aller Zeiten.» Bei unserer Uebersicht, die ja nur einzelne Richtblicke gestattet, begnüge ich mich, an das Shakespeare'sche im «Blaubart» bloß zu erinnern und nur ein Tieck'sches Drama besonders herauszuheben, die Schicksalstragödie «Karl von Berneck» (1795). In einem Exemplare der Tieck'schen Werke fand ich von der Hand des früheren Besitzers dem Namen des Titelhelden die unparlamentarische Charakteristik beigeschrieben: «Affe des Hamlet». Es ist aber auch wirklich eine seltsame Uebertragung des Hamlet ins Kostüm der dem Götz nachrasselnden deutschen Ritterdramen, die durch theilweise

¹⁾ Eine Untersuchung des Verhältnisses von Tieck's Roman «Vittoria Accorombona» zu John Webster's Tragödie '*The White Devil or Vittoria Corombona*' wird Marcus Landau nächstens in der «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte» veröffentlichen.

Vorwegnahme der Motive der folgenden Schicksalstragödien nicht gebessert wird. Indessen ein zweiter Fall derartig bedenklicher Shakespeare-Nachahmung ist im ganzen Umkreise der Tieck'schen Werke doch kaum noch aufzufinden. Hier eben ist die Verschiedenheit von Tieck's und Otto Ludwig's Shakespeare-Verehrung festzustellen. Der edle thüringische Dramatiker hat, wie Goethe es warnend vorausgesagt hatte, unter der übermächtigen Einwirkung von Shakespeare's Größe die eigene Schaffenskraft in qualvollem Kampfe aufgerieben. Er, der deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, verurtheilte Schiller, weil er nur den Dramatiker des Elisabethanischen Englands und die von ihm ausgebildete Form als nachzuahmendes Muster gelten lassen wollte. Und da er selber dies Muster trotz aller Bemühung und Entzagung natürlich nicht erreichen konnte, verwarf er immer wieder seine eigenen Versuche. Tieck ließ sich seine eigenen Schaffenskreise durch die Begeisterung und das Studium Shakespeare's keineswegs stören. Auch besaß er genügenden geschichtlichen Sinn, um trotz aller Bewunderung für sein Idol nicht nur «die mannichfältigsten Formen und vielfachsten Erscheinungen», die sich in der Geschichte zeigen (kr. Schriften III, 33) mit begeistertem Blicke zu ehren, sondern auch offen zu bekennen (kr. Schr. III, 239), «daß, wenn Shakspeare in unseren Tagen leben könnte, er seine Stücke anders stellen würde.» Auch der so oft gegen Tieck erhobene Vorwurf, daß er ultrareaktionär Shakespeare völlig unverändert gespielt wissen und zu diesem Zwecke unsere Koulissenbühne durch die altenglische Bühneneinrichtung ersetzen wolle, trifft in solcher Allgemeinheit keineswegs zu. Stark eingreifenden und kürzenden Bearbeitungen blieb er allerdings stets abgeneigt, wie er es schon 1793 Eigensinn und Verwöhnung schalt, «daß wir Shakespear nicht in seiner ursprünglichen Gestalt auf unsren Theatern dulden wollen». Aber deshalb dachte er doch nicht daran, die Errungenschaften der modernen Technik aufzugeben, sondern strebte im Gegentheil ihre Vortheile mit jenem der koulissenlosen altenglischen Bühne zu verbinden. Er sann (kr. Schr. III, 173) darüber nach, «ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der ältern der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannen, ja es könnte wol so eingerichtet werden, daß diese Täuschungen, an welche wir uns einmal gewöhnt haben, noch magischer und mannichfältiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühnengerecht sich darstellten, sodaß sie die Wirkung des Schauspieles erhöhten, statt sie, wie jetzt so oft geschieht, zu schwächen oder zu vernichten.» In der von Perfall'schen Reformbühne, die in

München ja schlechtweg die Shakespeare-Bühne genannt wurde, ist ein solches Medium in unsren Tagen geschaffen worden. Unter ihren geistigen Vätern und Vorkämpfern muß Ludwig Tieck an erster Stelle genannt werden.¹⁾ Wie er losgelöst von den Rücksichten des Herkommens und der Oeffentlichkeit sich eine moderne Shakespeare-Bühne dachte, hat er im «Jungen Tischlermeister» in Schilderung der Aufführung von ‘Twelfth Night’ dargelegt. Wie das öffentliche Theater Tieck’s Rathschläge praktisch verwerthen könne, hat weit mehr als die Dresdner Hofbühne, an der Vieles gegen den Willen ihres Dramaturgen geschah, Immermann’s Leitung der Düsseldorfer Bühne gezeigt.²⁾ Denn aus Immermann’s Briefen ersehen wir, welcher Anteil Tieck’schen Anregungen an den Düsseldorfer Mustervorstellungen zukommt.

In Tieck’s Verhältniß zu Shakespeare tritt als einer der am meisten charakteristischen Züge hervor, daß das wissenschaftlich literargeschichtliche und technisch dramaturgische Interesse sich von Anfang an und jeder Zeit bei ihm durchdrangen. Gerade dadurch erscheint sein Verhalten gegen den englischen Bühnendichter viel einheitlicher als das seiner meisten Zeitgenossen, z. B. Goethe’s. Daß Goethe sich jemals von Shakespeare abgewandt haben soll, wie er von der einst in gleicher Jugendbegeisterung gefeierten gothischen Baukunst sich wirklich abgewendet hat, ist freilich nur ein Irrthum derer, die solches behaupten. Aber wenn der Autor des Gottfried und Götz in seiner oft angeführten Frankfurter Rede «Zum Schakespear’s Tag» ohne Besinnen dem regelmäßigen Theater entsagte, der Leiter der Weimarschen Bühne lernte ihre beengenden Forderungen als berechtigte respektieren. Und aus diesem Widerstreit gerieth er auf den abenteuerlichen Einfall, Shakespeare habe seine Dramen wohl überhaupt in erster Linie gar nicht für die Aufführung geschrieben. Daß damit die geschichtlichen Thatsachen geradezu auf den Kopf gestellt seien, ahnte Goethe nicht. Wenn aber Goethe noch 1826 zu einem so groben Irrthume verleitet werden konnte, er, der doch selbst schon seinem «Wilhelm Meister» so warme Worte

¹⁾ Hans von Wolzogen, Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau: Bayreuther Blätter X, 65 f. — Rudolf Genée, Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889. — Max Koch, Eine scenische Neuerung im Schauspiel: Schlesische Zeitung 1895, Nr. 646.

²⁾ Gisbert von Vincke, Karl Immermann’s Shakespeare-Einrichtungen. Jahrbuch XXI, 175 und XXII, 172. — R. Fellner, K. Immermann’s Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart 1888. S. 75 und 519.

über Shakespeare's theatrale Sendung in den Mund gelegt hatte, so lernen wir gerade aus diesem Irren den genialen historischen Blick und die umfassende Kenntniß, durch die schon der junge Tieck alle seine deutschen Zeitgenossen übertraf, erst in ihrer ganzen Bedeutung kennen. Was heute jeder Student sich mit geringer Mühe in den ersten Semestern an Kenntniß über Shakespeare's geschichtliche Stellung erwerben kann, war im ersten Viertel unseres Jahrhunderts nur Wenigen klar geworden.

Ich brauche in diesem Kreise, der Bernhard Suphan's gehaltreichen Vortrag über «Shakespeare im Anbruch der klassischen Zeit unserer Literatur» gewiß noch frisch im Gedächtnisse hegt, nicht erst hinzuweisen auf das langsame Heranreifen des Verständnisses für den erst scheu genannten, dann überstürmisch bewunderten, aber trotzdem vielfach mißverstandenen englischen Dramatiker. Wohl aber darf ich eben an dieser Stätte, an der die Ueberlieferung der großen klassischen wie der aus ihr hervorgehenden romantischen Literaturperiode mit so verständnißinniger Pietät gepflegt wird, auch eines bescheidenen literarischen Jubiläums gedenken. Genau vor hundert Jahren, 1796, hat Tieck sein erstes Buch über Shakespeare ausgehn lassen,¹⁾ seine Theaterbearbeitung des 'Tempest', der er eine «Abhandlung über Shakspear's Behandlung des Wunderbaren» voranstellte, und so bereits hier die ihm eigene Verbindung der ästhetisch-geschichtlichen Studien und des praktischen Bühnenzweckes bekundet. Freilich ist im gleichen Jahre bereits eine Probe von Schlegel's metrischer Uebertragung des 'Tempest', mit der Tieck's prosaische den Vergleich nicht im Entferntesten aushalten kann²⁾), erschienen. Aber wie weit Tieck trotzdem in Erkenntniß des Bühnendichters Shakespeare seinen Zeitgenossen voraus war, zeigt genügend die Thatsache, daß Schiller noch 1797 den Lesern seiner «Horen» ungerügt Gotter's Verarbeitung des 'Tempest' zum Singspiel «Die Geisterinsel» zumuthen konnte. Tieck's Büchlein war freilich nicht seine erste Veröffentlichung über die dramatische Dichtung Altenglands. Als Frucht der Göttinger Studienzeit war bereits drei Jahr früher

¹⁾ Zur Vermeidung von Mißverständnissen bemerke ich eigens, daß Köpke wie neuerdings Klee in ihrer Chronologie der Tieck'schen Werke 1793 als das Entstehungsjahr der Arbeit angeben. Der Druck jedoch erfolgte erst 1796, Berlin und Leipzig, bey Carl August Nicolai.

²⁾ In der Uebersetzung sind Tieck einige Irrtümer mituntergelaufen. II, 3, 176 übersetzt er 'young scame' mit «junge Gemsen»; III, 1, 84 'I'll die your maid' mit «So will ich als deine Geliebte sterben», was für Miranda's Charakter doch wenig passend erscheint.

eine Uebersetzung von Ben Jonson's '*Volpone*' unter dem Titel: «Ein Schurke über den andern oder die Fuchsprelle» erschienen, und dem gleichen Jahre gehören die vier Briefe an einen Freund über «die Kupferstiche nach der Shakspeare-Galerie in London» an.¹⁾ Wie in der Ausgabe der Bearbeitung des Sturms die Vereinigung der wissenschaftlichen und Theaterinteressen, so tritt bei Zusammenhaltung der beiden Veröffentlichungen des Jahres 1793 eine andere Eigenheit der Tieck'schen Shakespeare-Forschung hervor: er behandelt den größten englischen Dramatiker nicht, wie es mit wenigen Ausnahmen (Gerstenberg und Huber) bisher üblich war, als eine vereinzelte Wundererscheinung; er stellt ihn von Anfang in den Kreis seiner dichtenden Genossen, in seine Zeitverhältnisse hinein, wenn dabei auch in den «Briefen über W. Shakspeare» (S. 75) Tieck's eigene Kenntniß von Shakespeare's Vorläufern noch 1800 als eine ziemlich dürftige erscheint. Als der Erste hat Tieck in Deutschland so das geschichtliche Verständniß für Shakespeare, das zuerst Herder angebahnt hatte, entschieden und erfolgreich begründet.

Nicht gering an Zahl noch Werth ist die Reihe der Kundgebungen über Shakespeare, die in Deutschland von 1741, dem Jahre des Erscheinens der von Borck'schen Cæsar-Uebersetzung, bis zu Tieck's erstem Hervortreten in den Jahren 1793/96 erfolgt waren. Mit weiser Mäßigung und Berücksichtigung der Bühnenbedürfnisse hatte Lessing den Kampf gegen die Vorurtheile begonnen, den Lenz mit bilderstürmerischem Ungestüm, Herder mit tieferem Verständnis und großem Sinne, Beide aber ohne Rücksicht auf das praktische Theater weiterführten. So mußte noch «Wilhelm Meister» die Bedenken des Theaterdirektors Serlo gegen Shakespeare's Willkür widerlegen, obwohl Schröder,²⁾ dessen Verdienste um Shakespeare von Tieck nur widerwillig anerkannt wurden, inzwischen dem vielbewunderten und vielgeschmähten '*Will of all Wills*' eine unanfechtbare Stelle im

¹⁾ Wenn Bolte meint, diese Briefe forderten von selbst zu einer Vergleichung mit Lessing's Laokoon heraus, so möchte ich aufmerksam machen, daß die Anlehnung an den Laokoon in der That wiederholt deutlich hervortritt. Der Künstler dürfe nicht die glänzenden Stellen wählen, in denen der Dichter das Durcheinanderstürmen mannichfältiger Affekte und Vorstellungen meisterhaft gezeichnet habe (kr. Schr. I, 6); die Höhe der tragischen Affekte könne der Maler nicht ausüben ohne widrig zu werden (I, 15); die Karrikaturen des Dichters werden im Bilde nicht Lachen oder Lächeln, sondern nur stilles Bedauern wecken (I, 20).

²⁾ G. v. Vincke, Shakespeare und Schröder. Jahrbuch XI, 1 und XII, 201. B. Litzmann, Fr. Schröder. Hamburg 1894, II, 178 f.

Spielplane des deutschen Theaters erobert hatte. Die Anerkennung von Shakespeare's Genie, für die Lessing, Gerstenberg, Herder, Goethe gekämpft hatten, setzt nun Tieck schon bei seinen ersten Schritten als etwas Selbstverständliches voraus. Von einer Entschuldigung angeblicher Fehler Shakespeare's durch sein unkultiviertes Zeitalter will Tieck nichts wissen. Diese Zeit, «in welcher ganz sichtbar die neuere Welt in allen ihren Keimen lag», übertreffe im Gegentheil unser Zeitalter an Kraft und Gesundheit, wie Shakespeare's Vollendung sich gerade dadurch charakterisiere, daß er in allen seinen Werken sittlich sei. Und so erhebt Tieck denn auch Goethe, Herder und Schlegel gegenüber im «Poetischen Journal» den Vorwurf, niemand habe trotz einzelner schönen Worte und lebendigen Gefühls bisher in Deutschland und England Shakespeare «ausdrücklich als das Bild alles Vollendeten in der Kunst ausgewählt und alle seine Werke im Zusammenhange dargestellt.» Im Gegensatze zur Unterlassung aller seiner Vorgänger fühlte sich Tieck, wie er es auch im Einleitungskapitel seines Shakespeare-Buches (nachgel. Schr. II., 94 f.) entschieden betonte, als der Erste zu dieser noch ungelösten Aufgabe berufen. Ihm, dem Shakespeare's Dichtungen allgegenwärtig sind, bedeuten sie so vieles Andere, alles Göttliche, was auch der gutdenkende Leser nicht in ihnen entdeckt, und ebenso nimmt er für sich selbst eine überlegene unbestreitbare Kenntniß des Dichters, den er auswendig weiß und in dem er doch stets neue Fülle und frisches Leben entdeckt, in Anspruch. Er war dazu wirklich berechtigt; aber mit den Jahren wuchs sich das bei Tieck allerdings zu einem Unfehlbarkeitsdünkel in allen Shakespeare-Fragen heraus,¹⁾ der ihn nicht nur ungerecht gegen die englischen Forscher urtheilen ließ, sondern sich auch in schwer zu enträthselnden Winken und Anspielungen des einzig Eingeweihten gegenüber den Profanen gefiel.

Bei dem Tadel der Maler, die nach ihrer Idee Scenen aus Shakespeare darstellen, spricht er auch das Ziel seiner Studien aus: sich in die Seele Shakespeare's zu versetzen. Er bezweifelt aber

¹⁾ Briefe über W. Shakspeare: «Ich erspare mir für eine andere Gelegenheit die Charakteristik dieser wie der andern Uebersetzungen, so wie die Darstellung einer ganzen Gallerie von englischen Kommentatoren, von denen man vielleicht lieber schweigen sollte, denn wenn ich den Shakspeare lese und werfe von ungefähr zuweilen einen Blick in die Noten, so ist mir gerade so zu Muthe, als wenn man in einer schönen romantischen Gegend reist und einem Wirthshause vorüberfährt, in welchem sich besoffene Bauern zanken und schlagen.»

auch gleich, ob der streng wissenschaftlichen Forschung allein dies Ziel erreichbar sei. «Ueber Dichter», schreibt er in den Briefen, «ist es dir nur erlaubt zu dichten, das heißt sie im Ganzen zu verstehen, und dies Verständniß in seiner Ganzheit zu eröffnen.» Demgemäß sind 1795 der Kommentar zu Richard II., wie fünf Jahre später die «Briefe über W. Shakspeare» unvollendet geblieben, wurde das große abschließende Werk über seinen «alten Liebling» nie geschrieben, so beharrlich auch bis zuletzt immer wieder sein demnächstiges Erscheinen angekündigt wurde.¹⁾ Schon die Einleitung zum Sturm, in dessen Vorrede er eine Reihe von Aufsätzen über Shakespeare verspricht, schließt mit der Ankündigung dieser «größeren Arbeit» und der Aufzählung zwölf besonderer Einzelaufsätze.²⁾ 1800 glaubt er «Shakspeare's dichterischen Charakter so, wie er mir erscheint,» nicht ohne Hilfe der Poesie darstellen zu können. Er bezeichnete es damals schon als einen alten Plan, «über die Periode der altenglischen Poesie einen Roman zu schreiben; denn wenn Alles Bezug hat und klar gedacht ist, so ist es ja nur eine freiere Form einer Beurtheilung, oder eigentlicher, die Verwandlung einer Unform in eine Form.» Wenn er hinzufügt, ein solches Buch müßte aber außerordentlich witzig sein, so denkt man unwillkürlich an die vielen Romanpläne seines Freundes Friedrich Schlegel. Indessen, der altenglische Roman wurde nach mehr als zwanzigjähriger Ueberlegung wirklich geschrieben. In den beiden Theilen

¹⁾ Es nimmt sich dieser Thatsache gegenüber höchst sonderbar aus, wenn J. D. Walter a. a. O. rühmte: «Tieck's literarische Hinterlassenschaft ist wohlgeordnet und seine poetische Sendung nach allen Seiten hin in ihren natürlichen Grenzlinien zu einem fertigen Kranze geschlossen. Er hatte das hohe Glück, alle Entwürfe bis zur letzten Reife austragen und am Ausgang des Lebens die Feder niederlegen zu können, ohne der Literatur unserer Tage (1853) gleich, von gebrochenen Plänen, von im Keim erstickten Projekten, vom ganzen Fluche der Halbheit beängstigt zu werden.»

²⁾ Da beim Wiederabdruck der Einleitung in den «Kritischen Schriften» diese Ankündigung weggeblieben ist, gebe ich hier das Verzeichniß: 1) Kurze Geschichte des Englischen Theaters bis auf Shakespeare. 2) Zustand der Bühne vor und zu seiner Zeit. 3) Ueber die drei Einheiten des Dramas. 4) Ueber Shakespeare's Vorzüge und Fehler. 5) Ueber den Unterschied der Tragödie und des Schauspiels. 6) Ueber den Sturm im Allgemeinen. 7) Ueber Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren [der einzige wirklich ausgeführte Aufsatz]. 8) Ueber Shakespeare's Zeichnung der Bösewichter. 9) Ueber die Charaktere im Sturm. 10) Vergleichung des Sturms und Sommernachtstraums. 11) Ueber die Nachahmung des Sturms in der Sea-Voyage, einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher. 12) Ueber Dryden's Umarbeitung des Sturms.

der Novelle: «Dichterleben» mit ihrem Prolog: «Das Fest zu Kenilworth» (1825; 1828; 1829) liegt das reizvolle und lehrreiche Werk vor. Ist nun ein besonderes Mißtrauen des wissenschaftlichen Shakespeare-Studiums gegen Tieck oder die alte deutsche Unsitte daran schuld: ich muß in jedem Falle die leidige Thatsache feststellen, daß von den vielen Shakespeare-Forschern und -Freunden, die sich die Vernachlässigung von Walter Scott's «Kenilworth» gewiß nicht verzeihen würden, nur ganz wenige die deutsche geschichtliche Dichtung gelesen haben. Und doch beruht sie nicht bloß auf so ernsten historischen Studien wie irgend eine der berühmten Waverley Novels, in ihr hat Tieck mit Liebe und Begeisterung verdichtet, was er in mehr als dreißigjährigem begeistertem Studium von Shakespeare's und seiner Zeitgenossen Werken als die innerste Eigenart seines «alten Lieblings» erkannt hatte, was er bei frommer Pilgerfahrt durch Warwickshire mit eigenem hellem Dichterauge erschaut hatte.

Das «Dichterleben» leidet freilich an den meisten Fehlern, die wir überklugen Nachlebenden der Tieck'schen Novellendichtung vorwerfen. Es fragt sich aber doch, ob die drei Künstlernovellen nicht trotz ihrer mangelhaften Technik immerhin z. B. noch vor den modernen Byron-Dichtungen Karl Bleibtreu's den Vorzug verdienen und es an Gehalt nicht mit manchen historischen Moderomanen aufnehmen können. Dem «Dichterleben» verdankt v. Wildenbruch die Anregung für sein Trauerspiel: «Christoph Marlow» wie Schreyer für sein Schauspiel: «William Shakespeare». Die dichterische Fantasie mußte in Tieck's Dichtung freilich dem nachhelfen, was die Akten über die Verarmung von Shakespeare's Vater, was Trau- und Taufschein über Shakespeare's Ehe, was die Sonette über die dunkelfarbige bedenkliche Schöne und den schönen jungen Freund verrathen. Doch Hand auf's Herz, lesen wir nicht in mancher, angeblich streng wissenschaftlichen Untersuchung über die vielgedeuteten Sonette Geschichten, an denen die Fantasie einen gar nicht so bescheidenen Anteil hat? Daß es da nicht die Fantasie eines feinempfindenden, schönheitssinnigen Dichters ist, das sollte doch nicht gegen Tieck's «Dichterleben»¹⁾ sprechen. Gerne würde ich die Tieck'schen Shakespeare - Novellen trotz ihrer verführerischen Mischung von Dichtung und Wahrheit in den Händen recht vieler Leser sehen, und selbst

¹⁾ Eine hübsche Charakteristik der von Shakespeare handelnden Novellentrilogie gab I. L. Hoffmann in seiner literarhistorischen Skizze: Ludwig Tieck. Nürnberg 1850. S. 166. Minor in den «Akademischen Blättern» 1884. S. 148-154.

manch gelehrtem Haupte könnte ihre Kenntnißnahme nicht schaden; denn wir alle sind etwas in Gefahr, vor philologischer Genauigkeit und Spezialforschung dem großen lebendigen Dichter fremd zu bleiben oder zu werden. Und wie Tieck selbst sich früh schon daran gewöhnt hatte, bei Shakespeare «das Ganze in seinem nothwendigen Zusammenhange zu erfassen», so können wir das Eine aus seinen Arbeiten immer lernen, Shakespeare's Dichtung als einen «lebendigen Organismus» (kr. Schr. III, 31) zu erfassen, als Leser und Zuschauer den richtigen poetischen Augenpunkt für die «Gemälde dieses witzigsten wie tiefstinnigsten aller Dichter» gezeigt zu bekommen. Die vielen kühnen, hie und da gewaltthätigen Hypothesen Tieck's können mich solchem Vortheil gegenüber wenig ängstigen. Tieck ist hierin auch wirklich besser als sein Ruf. Er hat über die Charaktere im Hamlet und ihre Darstellung auf der Bühne doch noch manch Anderes zu sagen gehabt (1823) als die Aergerniß erregenden Zweifel an Ophelia's Magdthum. Keineswegs aus Lust an Paradoxien hat er auf die menschlich versöhnenden Züge in Lady Macbeth, der Ueberhexe, aufmerksam gemacht (1825). In den dramaturgischen Blättern, den Besprechungen einzelner Aufführungen Shakespeare'scher Stücke in Dresden, Wien und London, ist so manche feine Beobachtung enthalten, die weder der Bühne noch der Forschung verloren bleiben sollte.

Es ist freilich wahr, Tieck möchte seinem Abgott Shakespeare alles herrenlose dramatische Gut zuschanzen. Allein auf diesem Gebiete der *Pseudo-Shakespearian and doubtful Plays* herrschen doch auch heute noch manche Zweifel. Und in einzelnen Fällen hat Tieck bereits das Richtigste getroffen, das unsere modernen philologischen Untersuchungen erst nach manchem Irren gefunden haben. So hat Tieck schon 1823 die Annahme, Shakespeare habe an den *'Two Noble Kinsmen'* mit gearbeitet, als ganz irrig zurückgewiesen. An einer Stelle, an der man es freilich kaum suchen würde, bei Besprechung einer Aufführung von Körner's *«Tony»* (kr. Schr. III, 92), giebt er über das Verhältniß des Dramatikers Shakespeare zu seinen novelistischen Quellen höchst lehrreiche Winke. In der Einleitung zu Lenz' Schriften (kr. Schr. II, 197) zieht er eine Parallelie zwischen Shakespeare und den spanischen Dramatikern, die in wenigen Worten den ästhetischen Kernpunkt der von andern er müdend ausgedehnten Frage erschöpft. Die metrischen Unterschiede zwischen den einzelnen altenglischen Dramatikern und den einzelnen Werken Shakespeare's selbst, in deren Feststellung die neueste englische

Forschung Kritik und Hyperkritik mit scharfsinniger Mühe übt, hat Tieck bereits zu einer Zeit hervorgehoben, als die Engländer den Gegenstand noch wenig berücksichtigten. Auch in diesem Gebiete, mahnte Tieck, sei «von Shakspeare unendlich zu lernen, der den Vers in jedem Schauspiel, ja in jedem Charakter desselben anders anwendet: er zeichnet sich hierin, wie durch jedes Talent, unter seinen Zeitgenossen aus. Fletcher's Vers ist fließend, aber einförmig, Massinger ist in seiner Weiche noch mehr monoton, und der gelehrt Ben Jonson gedankenreich, aber hart. Marlow und die Älteren nähern sich Shakspeare's Art und Weise mehr, aber nur in der musikalischen Schmiegksamkeit, oder dem Pomp seines Verses.»

Von diesen allgemeinen Bemerkungen bis zu den peinlichen statistischen Zählungen der strengen neueren Forscher ist freilich noch ein gut Stück Weges. Solch kleinliche Detailarbeit hätte auch nicht in Tieck's Art gelegen, er kann nur aus dem Vollen schöpfen. Aber wie oft er sich dabei auch in die Wildniß selbstgesponnener Hypothesen verirrt, er bleibt doch der geniale Anreger und Pfadfinder in vielen Fällen. Der zielbewußte Fachgelehrte, der sicher ist, seine wohlbegrenzte Aufgabe auf so und so vielen Druckbogen in bestimmter Zeit zu lösen, ist leicht geneigt, mißtrauisch auf den Dichter zu blicken, der das allumfassende Werk immer plant, davon spricht, einleitende Kapitel schreibt und nie vollendet. Es soll auch gar nicht in Abrede gestellt werden, daß ein in Tieck's ganzer Lebensführung bemerkbarer Mangel an sittlicher Selbstzucht dazu mitwirkte, daß er weder sein großes Werk über Shakespeare noch die in Angriff genommene Uebersetzung der von Schlegel den Nachfolgern überlassenen Stücke wirklich ausführte. Aber die moderne Shakespeare-Gelehrsamkeit hätte wohl die Pflicht, die an verschiedensten Stellen verstreuten Glieder des großen geplanten Shakespeare-Buches mit etwas mehr Achtung, als sie bisher gefunden haben, zu behandeln. Aus den Abhandlungen in Briefform, den Einleitungen zu eignen und fremden Sammlungen, vereinzelten Anmerkungen und Bruchstücken, dramaturgischen Besprechungen und, *last not least*, einer Reihe von Dichtungen Tieck's, erwächst eine imponierende Gesamtleistung für die ganze Shakespeare-Forschung, die sich gar nicht bewußt ist, wie viel sie Tieck schuldet.

Wir Alle rühmen, um ein Beispiel anzuführen, Albert Cohn's «Shakespeare in Germany» (1865) als das für die Geschichte der englischen Wandertruppen in Deutschland grundlegende Werk, das nun, durch eine Fülle von neuen Nachrichten bereichert, allerdings

durch W. Creizenach's Darstellung der «Schauspiele der englischen Komödianten» (1889) ersetzt worden ist. Wenige aber erinnern sich heute, daß es Tieck gewesen ist, der 1817 in der Vorrede zum ersten Bande seines «Deutschen Theaters» als der Erste die anfänglich kaum geglaubte Entdeckung über jene englisch-deutsche Theaterperiode vortrug.¹⁾ Gehört es doch leider in manchen Kreisen der neueren Philologie bei Lehrenden und Lernenden geradezu zum guten Tone, sich vor jeder Kenntnißnahme der deutschen Literaturgeschichte sorgfältig zu hüten. Ludwig Tieck aber hat bei seinen Forschungen über englische Theatergeschichte überall, wie es einem deutschen Dichter ziemt, die deutschen Verhältnisse im Auge behalten. Wie er seinen Vorreden zu Lenz' gesammelten Schriften (1828) und Schröder's dramatischen Werken (1831) Bemerkungen über Shakespeare einflocht, so begann er seine Vorrede zum «Altenglischen Theater» (1811) mit der Untersuchung, woher es röhre, «daß die Deutschen nach so manchen ernsten und mißlungenen Bestrebungen noch immer kein eigenthümliches nationales Theater erhalten haben.» Das Irrige und die Willkür in diesen Vorreden zu den beiden Bänden des «Altenglischen Theaters oder Supplemente zum Shakspear» und der «Vorschule Shakspeare's» (1823 und 1829) — über einen dritten handschriftlich vorhandenen Band der Vorschule berichtet Bolte²⁾ — herauszufinden, ist heute keine schwere Kunst. Vielleicht schwieriger, aber gewiß auch richtiger, ist es, sich klar zu machen, wie viel dazu gehörte, mit den damaligen Hilfsmitteln, zum ersten Male ein solches Bild der altenglischen Theaterzustände zu entwerfen. Diese vier Vorreden bleiben mit allen ihren Fehlern doch eine geniale Leistung, die in der Geschichte der deutschen Shakespeare-Forschung, wie weit sie auch an sachlicher Kenntniß darüber hinausgeschritten ist, noch immer einen Ehrenplatz einnimmt. Durch die in den beiden Werken gegebenen Uebersetzungen, denen 1836 noch die weiteren vier angeblich Shakespeare'scher Stücke folgte, wurde den deutschen Lesern zum ersten Male die Kenntniß des um Shakespeare sich gruppierenden Dramenkreises auf weiterer Grundlage, als Eschenburg geliefert hatte, ermöglicht. Was Tieck begonnen, wurde auf seine Anregung hin und unter seinem Beistande durch Edward v. Bülow's «Altenglische

¹⁾ Albert Cohn: 'To Tieck belongs the merit of having first directed attention to the English Comedians, but his utterly ungrounded conjectures have [also] introduced confusion into the question from the very beginning.'

²⁾ Mucedorus, englisches Drama aus Shakspere's Zeit übersetzt von Ludwig Tieck. Herausgegeben von Johannes Bolte, Berlin 1893.

Schauspiele» (1831), Graf Baudissin's «Ben Jonson und seine Schule» (1836), M. Wiener's Uebersetzung von Ford's dramatischen Werken (1847), zu der Tieck das Vorwort schrieb, fortgeführt. Als in der Folgezeit Bodenstedt, Prölß, Gelbcke-Boyle, Graf Schack durch ihre Uebersetzungen die Kenntniß der englischen Bühne zu Shakespeare's Zeit in weiteren deutschen Leserkreisen zu verbreiten suchten,¹⁾ ist dabei Tieck's Arbeit nicht immer nach Verdienst genannt worden. Ihm lagen die Werke nicht wie den späteren Uebersetzern bequem in kritischen Ausgaben zur Hand; er mußte sich erst mühsam Abschriften — Bolte führt 23 auf — von den seltenen alten und nichts weniger als kritisch gesichteten Drucken des Britischen Museum nehmen oder nehmen lassen. Wie viel auch bei diesen Stücken Freunde und Tochter zur Uebersetzung beigebringen haben, das Hauptverdienst Tieck's wird dadurch kaum geschmälert. Und wie viele jüngere Freunde die, wie Graf Baudissin, Immermann, v. Uechtritz, v. Friesen, begeistert zu ihm aufschauten, hat er durch seine berühmten Dresdener Vorlesungen,²⁾ durch Mittheilungen aus seinem seltnen Wissensschatze und vor allem durch seine eigene Begeisterung zum Studium und Verständnisse Shakespeare's angeleitet? Blickt man auf diese agitatorische Wirkung seiner Shakespeare-Verehrung hin, so möchte man ihn recht eigentlich als den natürlichen Patron jeder Vereinigung deutscher Shakespeare-Freunde bezeichnen.

Gebührt aber nicht auch für die Arbeiten, mit denen Dorothea Tieck und Graf Baudissin das von Schlegel unvollendet gelassene Werk unter Dach und Fach brachten, doch für Anregung und Leitung Tieck ein guter Theil des Dankes, den er als Uebersetzer mit Schlegel zu theilen allerdings nicht berechtigt ist? Er hatte die Idee zur Ergänzung von Schlegel's Shakespeare-Uebersetzung gefaßt, und ohne ihn wäre die verbreitesten aller deutschen Shakespeare-Uebersetzungen, die, von unserer Gesellschaft adoptiert, gleichsam offizielle Geltung genießt, nicht zu Stande gekommen. Zur gleichen Zeit, da Schlegel, von Wilhelm Meister angeregt, in Schiller's «Horen» durch die Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache und über Romeo

¹⁾ Bolte a. a. O: «Die seit 1700 erschienenen Verdutschungen älterer englischer Dramen.»

²⁾ Th. v. Bernhardi a. a. O. «Ich hörte meinen Onkel Tieck mit einer Meisterschaft, die vielleicht nie wieder erreicht wird, Shakespeare's Schauspiele vorlesen.» — v. Friesen a. a. O. I, 33.

und Julia die noch unverstandene Form der Shakespeare'schen Dichtung klar legte und an gleicher Stelle die ersten Proben seiner klassischen Uebersetzung veröffentlichte. In den gleichen Jahren (1795/97) ist auch Tieck mit den ersten Früchten seiner Shakespeare-Studien hervorgetreten. Verschieden war ihr Ausgangspunkt, verschieden ihre An- und Auflassung der Arbeit. Blicken wir jedoch auf ihre Gesamtthätigkeit für Shakespeare, so ergänzen sie sich in fördernder erfreulicher Weise. Und Schlegel-Tieck bleiben so auch fortan wie früher in der Geschichte der deutschen Shakespeare-Literatur eng verbundene, vom Ruhm und vom Danke aller Shakespeare-Genossen zu feiernde Namen.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1895.

Aachen (Stadttheater, Dir. M. Ernst). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck), 2 m.

Altona (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Ein Winternächten, 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Hamlet, 2 m. — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m.

Amberg (Stadttheater, Dir. Jul. Fiala). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Annaberg (Stadttheater, Dir. Gg. Kurt-scholz). König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Die Comödie der Irrungen (Holtei), 2 m.

Artern, Roßla etc. (Dir. A. Thiede). Othello, 4 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. A. Bömly). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello (Voß), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. L. Ubrich). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Th. Brandt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Lear, 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. E. M. Mauthner) Hamlet, 2 m.

Basel (Stadttheater-Kommission). König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. (Hermann a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Macbeth, 1 m.

Bautzen-Zittau (Stadttheater, Dir. Ludw. Hansing). Romeo und Julia, 2 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Der Sturm, 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt-Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Dr. O. Brahm). Hamlet, 9 m. — Der Kaufmann von Venedig, 6 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 10 m. — Romeo und Julia, 12 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. A. Prasch). König Lear, 5 m.

Berlin (Neues Theater, Dir. Jul. Fritzsche). König Heinrich IV., 1 m.

Berlin (Friedrich-Wilhelmst. Theater, Dir. Jul. Fiala). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Berlin (Nationaltheater, Dir. M. Samst). Othello, 4 m.

Bern (Stadttheater). Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Resemann a. G.) — Julius Cæsar, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Beuthen, Gleiwitz etc. (Dir. Jul. Ricklinger). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. (2 m. Frl. Reisenhofer a. G.) — Hamlet, 1 m. (Kainz a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. (Kainz a. G.)

Brandenburg (Sommertheater, Dir. J. Corneck). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Julius Cæsar, 2 m. — König Lear, 1 m. — Hamlet (Schlegel-Wittmann), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Brennenausig (Herzogliches Hoftheater). Ein Winternächsten (Dingelstedt), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Timon von Athen (Balthaupt), 2 m. (z. 1. m.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. A. Senger). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Winternächsten (Dingelstedt), 2 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m.

Breslau (Stadt- und Thaliatheater, Dir. Dr. Loewe). Timon von Athen (Balthaupt), 2 m. (z. 1. m.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 5 m — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Breslau (Lobetheater, Dir. F. Witte-Wild). Der Widerspenstigen Zähmung (Bandissin-Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 18 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (2 m. Kainz a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Kainz a. G.)

Bromberg (Elysium-Theater, Dir. Ed. Schulz). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. A. Aman). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Bukarest u. Odessa (Deutsches Ensemble, Dir. Eger). Othello, 3 m.

Cassel (Königliches Theater). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Bandissin), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Winternächsten (Dingelstedt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. R. Jesse). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.

Coblenz (Stadttheater, Dir. R. Hagen). Othello (Schlegel), 1 m. — (Dir. A. Graß) Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Cottbus (Stadttheater, Dir. Dr. Rauch). Othello, 2 m.

Crefeld (Stadttheater, Dir. A. Otto). Viel Lärm um Nichts, 3 m. (1 m. Nuscha Butze a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Amanda Lindner a. G.) — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 5 m.

Crimmitschau (Stadttheater, Dir. Triebel-Schlegel). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von

Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. M. Baumans). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. H. Rose). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. *Darmstadt* (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 1 m. (Kainz a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Oechelhäuser), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Tieck-Holtei), 2 m. — *Bernburg* Der Sturm (Schlegel-Devrient), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (w. o.), 1 m.

Dorpat (Sommertheater, Dir. K. Berent). Die Bezhähmung der Widerspenstigen, 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. H. Porten). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. — (Dir. Ign. Pollak) Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Dresden (Königl. Hoftheater, Altstadt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — (Neustadt). Imogen - Cymbelin (Hertzberg - Balthaupt), 2 m. — Ein Winternächsten (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Erdmann), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 5 m. — Romeo und Julia (w. o.), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. E. Stägemann). Romeo und Julie (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 5 m. (1 m. in *Duisburg*). — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Julius Cæsar, 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. E. Gettke). Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 5 m. (je 1 m. in *Remscheid* und *Solingen*). — Der Kaufmann von Venedig, 5 m. (1 m. in *Solingen*).

Elster (Bade - Theater, Dir. O. Will). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. C. Becker). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet,

2 m. — Othello, 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m.

Essen (Stadttheater, Dir. L. Ockert). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. E. Fritzsche). Romeo und Julia, 1 m. (Clara Meyer a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Frankfurt a. M. (Opernhaus). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — (Schauspielhaus). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia, 4 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 1 m. — König Heinrich IV. (Dingelstedt), 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — Macbeth, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 4 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Frankfurt a. d. Oder (Stadttheater, Dir. H. Temmel). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (w. o.)

Franzensbad (Stadttheater). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Freiberg (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Freiburg i. Br. (Stadttheater). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Fürstenau (Stadttheater, Dir. Jonas). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Dr. Pohl a. G.)

Gera (Fürstliches Theater, Dir. H. Jul. Rahn). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard III., 1 m. (Bonn a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Baudissin), 3 m. — (Dir. Gg. Kutscholz.) Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. **Göppingen** (Stadttheater, Dir. A. Axtmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Heinr. Förster). Hamlet, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Richard III., 2 m. (1 m. Winé a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. N. Berstl). Hamlet, 1 m.

Graudenz (Stadttheater, Dir. E. Hurart). Othello, 2 m.

Graudenz (Kaiser-Wilhelm-Sommertheater, Dir. Julie Hoffmann). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Graz (Theater am Franzensplatz, Dir. H. Gottinger). Hamlet, 1 m. — Othello, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Hänseler). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Halle (Stadttheater, Dir. Jul. Rudolph). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Othello, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Macbeth, 2 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Ein Wintermärchen, 2 m. — Hamlet, 1 m. — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.

Hamburg (Thaliatheater, Dir. Pollini). Ein Sommernachtstraum, 12 m.

Hamburg (Volkstheater, Dir. J. Ferenczy). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.)

Hamburg (Variététheater). Othello, 2 m. **Hamm u. Witten** (Stadttheater, Dir. Jos. Herrmann). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m.

Hanau u. Offenbach (Stadttheater, Dir. D. Frey). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 4 m. — (Dir. Jaritz und Oppmar.) Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Hannover (Königl. Theater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. C. Waldmann). Othello, 3 m. (Matkowsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet, 1 m.

Helmstedt (Sommertheater, Dir. F. Pook). Romeo und Julia (Wittmann), 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Hch. Hohi). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Iserlohn u. Wessel (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Steng-Krauß). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Karlsruhe u. Baden-Baden (Großherzogl. Hoftheater). Wie es Euch gefällt (Schlegel in neuer 3aktiger Bühnenbearbeitung von E. Kilian), 3 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. J. C. H. Hoffmann). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Kiel (Tivolitheater, Dir. A. Dombrowski). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (w. o.) — Die lustigen Weiber von Windsor (Oechelhäuser), 2 m.

Koburg-Gotha (Herzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Oechelhäuser), 1 m.

Königsberg (Stadttheater, Dir. A. Varena). Othello, 2 m. (Bonn a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (w. o.)

Kolberg (Stadttheater, Dir. E. Reubke). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.)

Köln (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. (Thiemig a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. R. Schaper). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Kreuznach (Kurtheater, Dir. D. Karl). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. (Arndt a. G.)

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. M. Stägemann). Othello (Tieck), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. Bonn a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (w. o.), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. o.), 2 m. — König Heinrich V. (w. o.), 2 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (w. o.), 1 m. — König Heinrich VI., 2. Th. (w. o.), 1 m. — König Richard III. (w. o.), 2 m. — (Altes Theater). Othello (w. o.), 1 m. — Romeo und Julia (w. o.), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (w. o.), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (w. o.), 1 m.

Libau in Rußland (Stadttheater). Othello, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. A. Kurz). Othello, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 2 m. — Was Ihr wollt (Oechelhäuser), 1 m.

Linz (Landestheater, Dir. H. Skriwanek). Othello, 1 m.

Łódź in Rußland (Stadttheater, Dir. A. Rosenthal). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Fr. Erdmann-Jesnitzer). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. (Ehepaar Sommerstorff a. G.) — Othello, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. A. Cabisis). Romeo und Julia, 1 m.

Magdeburg (Viktoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Othello, 1 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. R. Simons). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- u. Nationaltheater). Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Hch. Adolphi). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Minden u. Bielefeld (Stadttheater, Dir. Egli - Wirth). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Possart), 2 m. — Hamlet (Schlegel - Shakespeareges.), 4 m. — (Königliches Residenztheater) Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 7 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (w. o.), 2 m.

Münster (Neues Theater, Dir. C. Egli-Wirth). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Voß), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Naumburg u. Weißenfels (Stadttheater, Dir. H. Themme). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Neiße u. Schweidnitz (Stadttheater, Dir. Georgi-Göschke). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Die be-

zähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Reisenhofer a. G.) — König Lear (Schlegel), 2 m. (Pohl a. G.)

New-York (Irving Place Theater, Dir. H. Conried). Othello, 2 m.

Nordhausen u. Göttingen (Tivolitheater, Dir. Jul. Fiala). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Nürnberg u. Bamberg (Stadttheater, Dir. H. Reck). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. w. o.)

Nürnberg (Saisontheater, Dir. Gottscheid u. Stein). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. Barkany a. G.)

Oldenburg (Großherzogliches Hoftheater). König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Olmütz (Königl. städt. Theater, Dir. C. Berghof). Romeo und Julia, 1 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. A. Bertold). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Passau (Stadttheater, Dir. M. Müller). Was Ihr wollt, 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. M. Richards). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (Barkany a. G.) — Ein Wintermärchen, 3 m. — Macbeth (Schiller), 1 m. (z. 1. m.) — Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. A. Neumann). König Lear, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Putbus (Fürstl. Theater, Dir. F. Pochmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Blasel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Em. Westen). Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m.

Riga (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Rostock (Thaliatheater, Dir. Nic. Wall-dorff). Othello, 1 m. (Grube a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Clara Meyer a. G.) — (Stadttheater, Dir. R. Hagen) Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.

Rudolstadt (Fürstliches Theater, Dir. N. Berstd.). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum,

traum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear (Oechelhäuser), 1 m. (Pohl a. G.)

Salzbrunn (Fürstl. Kurtheater, Dir. Jul. Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Salzburg (Stadttheater, Dir. A. C. Lechner). Othello, 1 m.

Schleswig (Stadttheater, Dir. Willy Peters).

Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. (Barkany a. G.) — Hamlet, 2 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Clara Meyer a. G.)

Schwedt a. d. Oder (Sommertheater, Dir. Hanekl u. Siegmann). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Die Komödie der Irrungen, 4 m. — Coriolanus, 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th., 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th., 1 m. — König Richard III., 1 m. — König Johann, 1 m. — Julius Caesar, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Imogen (z. 1. m.), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Sigmaringen (Fürstl. Theater, Dir. J. Heydecker). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Solothurn und Schaffhausen (Dir. Otto Winzer). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. C. Egli-Wirth). Ein Wintermärchen, 2 m.

Sonneberg, Neuhaus etc. (Sommertheater, Dir. A. Eng.). Othello (Voß), 3 m.

Spandau (Stadttheater, Dir. R. v. Braunschweig). Othello, 1 m.

Speyer (Stadttheater, Dir. J. Stüssenguth). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Stade (Tivolitheater, Dir. A. Peters). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Othello, 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. F. Gluth). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — (Dir. A. Wallnöfer.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m.

Stettin (Bellevuetheater, Dir. E. Schirmer). Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. L. Resemann.) Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.

St. Gallen (Stadttheater, Dir. C. Schröder). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Resemann a. G.) — Othello (Voß), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (w. o.)

Stralsund (Stadttheater, Dir. J. Corneck). Die Bezahlung der Widerspenstigen, 3 m. (1 m. in *Greifswald*). — Romeo und Julia, 1 m. (Clara Meyer a. G.) — König Lear, 2 m. — Julius Cæsar, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Straßburg i. E. (Stadttheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — König Richard III. (Ackermann), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m.

Stuttgart (Königl. Hoftheater). König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Schlegel-Tieck-Kohlräusch), 2 m. — Timon von Athen (Bulthaupt), 2 m. (z. 1. m.)

Teplitz (Stadttheater, Dir. A. Palme). Othello, 1 m. (Bonn a. G.)

Thorn (Stadttheater, Dir. Fr. Berthold). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in *Culm*). — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Hch. Jantsch). Julius Cæsar, 1 m.

Ulm (Stadttheater, Dir. Hch. Hohl). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Was Ihr wollt, 2 m.

Wien (K.K. Hofburgtheater). Ein Wintermärchen, 1 m. — Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 16 m. — Die Widerspenstige, 3 m. — Julius Cæsar, 1 m. — König Lear, 1 m. — Coriolanus (Wilbrandt), 2 m. — Macbeth, 2 m. — König Richard II., 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th., 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th., 1 m. — König Heinrich V., 1 m. — König Heinrich VI., 1. Th., 1 m. — König Heinrich VI., 2. Th., 1 m.

Wien (Deutsches Volkstheater). Romeo und Julia, 6 m.

Wiener-Neustadt (Stadttheater, Dir. H. Wiedemann). Othello, 2 m.

Wiesbaden (Königl. Theater). Was Ihr wollt (Deinhardstein), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Julius Cæsar, 4 m.

Wismar (Stadttheater, Dir. Knapp-Girard). Othello, 2 m.

Zerbst (Stadttheater, Dir. Cl. Seder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello, 1 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Paul Schrötter). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.)

Zwickau (Stadttheater, Dir. R. Köbke). Julius Cæsar, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Nuscha Butze a. G.)

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1895 durch 146 Bühnengesellschaften 27 Shakespeare'sche Werke in 774 Vorstellungen zur Aufführung, und vertheilen sich diese wie folgt:

	114 mal von 67 Bühnengesellschaften.
Othello	104 "
Die bezähmte Widerspenstige	45 "
Romeo und Julia	100 "
Der Kaufmann von Venedig	50 "
Hamlet	89 "
Ein Sommernachtstraum	50 "
Ein Wintermärchen	40 "
Viel Lärm um Nichts	19 "
König Lear	23 "
Julius Cæsar	15 "
König Richard III.	12 "
Was Ihr wollt	12 "
Die Komödie der Irrungen	13 "
Macbeth	10 "
Timon von Athen	6 "
König Richard II.	6 "
König Heinrich IV., 1. Th.	5 "

Der Sturm	4	mal	von	2	Bühnengesellschaften.
König Heinrich IV., 2 Th.	4	"	"	3	"
König Heinrich V.	3	"	"	2	"
Imogen-Cymbelin	3	"	"	2	"
Coriolanus	3	"	"	2	"
Wie es Euch gefällt	3	"	"	1	"
König Heinrich VI., 1. Th.	2	"	"	2	"
König Heinrich VI., 2. Th.	2	"	"	2	"
Die lustigen Weiber von Windsor	2	"	"	1	"
König Johann	1	"	"	1	"

„Die Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles“ an einer Anzahl kleinerer Bühnen (ca. 30 m.) zur Darstellung.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1895.

A New Variorum Edition of *Shakespeare*. Ed. by H. H. Furness. Vol. X. A Midsummer Nights Dream. Philadelphia 1895. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakespeare, W. Hamlet. Edited and translated [into Polish], with Introduction, Notes, and Supplements, by W. Matlakowski. Cracow 1894. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Bormann, E. Der Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's. Heiter-ernsthafte Selbstbekenntnisse des Dichter-Gelehrten. Leipzig 1895.

— Neue Shakespeare-Enthüllungen. 1. u. 2. Heft. Leipzig 1895.

Caro. Ueber Shakspere's Sonette. (Separat-Abdruck.) Frankfurt a. M. 1895. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Conrad, H. Shakspere und die Essex-Familie. — Hamlet und Robert Essex. — Hamlet's gereinigtes Bild. — Robert Greene als Dramatiker. — Shakespeare's und Bulthaupt's Timon. — Ueber die Entstehungszeit von Was Ihr wollt. — Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dramen. (Sieben Separat-Abdrücke. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fischer, K. Shakespeare und die Bacon-Mythen. Heidelberg 1895.

Hohnerlein, M. Sprüche der Weisheit aus Shakespeare's Werken gesammelt. Stuttgart o. J.

Koppel, R. Shakespeare-Studien. Berlin 1896. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lewes, L. Shakespeare's Frauengestalten. Stuttgart 1893.

Oechelhäuser, W. Einführungen in Shakespeare's Bühnen-Dramen und Charakteristik sämmtlicher Rollen. 3. umg. Auflage. Minden i. W. o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schipper, J. Der Bacon-Bacillus. (Ausschnitt. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schipper, L. Shakespeare und dessen Gegner, namentlich Appleton Morgan, Mrs. Pott und Donnelly. Münster 1895.

Sievers, E. W. Shakespeare's zweiter mittelalterlicher Dramen-Cyclus. Mit einer Einleitung von W. Wetz. Berlin 1896.

Tetzlaff, A. Die Shakespeare-Bacon-Frage. In ihrer historischen Entwicklung bis zum heutigen Stande populär-wissenschaftlich dargestellt. Halle 1896. (Geschenk des Studentischen Shakespeare-Vereins zu Halle a. S.)

Wurth, L. Das Wortspiel bei Shakspere. Wien-Leipzig 1895.

Shakspere, W. Wie es Euch gefällt. In Musik gesetzt von M. Hertz. Clavierauszug mit Text. (Geschenk des Herrn Komponisten.)

Shakespeariana. A Critical and Contemporary Review of Shakespearian Literature. Conducted by the Shakespeare Society of New York. Vol. VII—X (Schluß). New York 1890—93.

Poet-Lore. A Monthly Magazine of Letters devoted to the Appreciation of the Poets and to Comparative Literature. Vol. VII. Boston 1895. (Geschenk der Poet-Lore Co. in Boston.)

Weimar, Ende April 1896.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Ordnung der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

§ 1. Der Ort der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist Weimar. Die Bibliothek befindet sich bis auf Weiteres im Gebäude der Großherzoglichen Bibliothek daselbst. Eine Verlegung derselben kann nur auf Beschuß der Generalversammlung der Gesellschaft stattfinden.

§ 2. Die Benutzung kann in den Räumen der Großherzoglichen Bibliothek unter den für diese geltenden Bestimmungen erfolgen. Doch werden Bücher auch nach außerhalb verliehen.

§ 3. Zur Benutzung der Bibliothek sind nur die Mitglieder der Gesellschaft berechtigt. Ausnahmsweise kann unter besonderen Umständen der Bibliothekar auch Nichtmitgliedern Bücher überweisen, wenn dieselben sie für nachzuweisende wissenschaftliche Zwecke zu entleihen wünschen.

§ 4. Wer Bücher außerhalb der Bibliothek benutzen will, hat, soweit er nicht durch amtliche Stellung legitimiert ist, einen Bürgschaftsschein zu erbringen. Als Bürigen gelten

- a) die Mitglieder des Vorstands der Gesellschaft,
- b) dem Bibliothekar genügend bekannte Mitglieder,
- c) Professoren an deutschen Hochschulen, Direktoren höherer Lehranstalten, Bibliotheks-Vorstände, Beamte, die zur Führung eines Dienstsiegels berechtigt sind.

§ 5. Jeder Entleiher hat in der Regel auf vier Wochen die freie Benutzung der Bücher. Nach Ablauf dieser Frist steht der Verwaltung der Bibliothek je nach Bedürfniß eine andere Verfügung frei, und ist auf Anforderung der Entleiher zur alsbaldigen Rücksendung verpflichtet.

§ 6. Besonders seltene oder kostbare Bücher, sowie alle Lexikalien sind von der Versendung ausgeschlossen. Sie dürfen nur in den Räumen der Bibliothek benutzt werden. Doch können auf Wunsch und Kosten der betreffenden Mitglieder durch Vermittelung des Bibliothekars schriftliche Auszüge aus solchen Werken gemacht werden, deren Verleihung nicht gestattet ist.

§ 7. Die entliehenen Bücher dürfen nicht durch Einzeichnungen oder Striche mit Blei, Tinte, Stiften, Einbiegungen der Blätter, Karten, Bilder u. s. w. verunziert werden. Geschieht dies gleichwohl, so hat der Entleiher auf Verlangen des Bibliothekars vollen Ersatz zu leisten (siehe § 8).

§ 8. Hat der Entleiher das Buch verloren, beschädigt oder verunziert, so hat er dasselbe in gleicher Ausgabe in natura zu beschaffen, oder mindestens den Ladenpreis nebst Kosten des Einbandes an den Schatzmeister der Gesellschaft zu zahlen.

§ 9. Die Beschaffung des Buches in natura tritt überall da ein, wo das Werk nur antiquarisch oder zu erhöhtem Preise zu erwerben ist. Wenn es nicht möglich war, innerhalb Jahresfrist ein anderes Exemplar des verlorenen oder beschädigten Buches zu beschaffen, so hat der Entleiher den vom Bibliothekar zu bestimmenden Preis dafür an den Schatzmeister zu entrichten.

§ 10. Der Entleiher ist zur Ausstellung einer Empfangsbescheinigung verpflichtet. Erst nach Rückgabe derselben erlöschen seine Verbindlichkeiten gegen die Bibliothek, zu denen er sich durch Unterzeichnung der Empfangsbescheinigung bekennet.

§ 11. Alljährlich findet vom 1.—15. Juli eine Revision der Bibliothek statt. Zu diesem Zweck sind sämtliche entliehene Bücher bis spätestens 14. Juli zurückzugeben. Die Neu-Ausleihung beginnt mit dem 1. August.

§ 12. Briefliche Gesuche an die Bibliotheks-Verwaltung sind frankiert einzusenden. Die Antworten und Büchersendungen erfolgen unfrankiert. Für Verpackung kann entsprechende Vergütung durch Postnachnahme erhoben werden.

§ 13. Die Rücksendung der Bücher muß wohlverpackt und kostenfrei erfolgen. Kreuzbandsendungen sind unter allen Umständen ausgeschlossen. Jede Sendung geht auf Gefahr des Entleiher.

§ 14. Im Allgemeinen gelten, soweit die vorstehenden Bestimmungen nichts Anderes anordnen, für die Benutzung der Shakespeare-

Bibliothek die den Verkehr an der Großherzoglichen Bibliothek regeln-den Satzungen dieser.

§ 15. Jeder Benutzer der Shakespeare-Bibliothek verpflichtet sich, derselben die Werke, Broschüren, Abhandlungen in Zeitschriften oder Programmen, zu deren Abfassung er die Dienste der Bibliothek in Anspruch genommen hat, in einem Exemplare kostenfrei zu überweisen, soweit es nicht besonders kostbare Bilderwerke sind.

Namen- und Sachverzeichniß zu Band XXXII.

Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen.

Accorambona, Vittoria 335*.
Allgemeine Zeitung; Vortrag daraus 3 ff.
Antthesen bei Sh. 149.
Anzeigen s. *Uebersicht, Literarische*.
Antonius und Cleopatra: Sprachliches 157.
Aufführungen in Düsseldorf 290; in Meiningen 111; in München 109. 210; in Wien 289. — Vgl. *Statistik* und unter den einzelnen Stücken.
Ausgaben vgl. *Uebersicht, Literarische*.
Avon 80.
Avonianus, Dramat. Handwerkslehre, angez. 325.
Bacon, Delia 9.
— Lord 3 ff. 42. 186. 188. 326.
— Sh. und die B.-Mythen; Vortrag von K. Fischer 3 ff.
Basse, Maur. 392.
Besprechungen s. *Uebersicht, Literarische*.
Bibliothek. Ordnung der Sh.-Bibliothek 357; Zuwachs 355.
Blacker, Carola, Stratford-on-Avon 44 ff.
Blumen bei Sh. 66. 74.
Boas, Sh. and his Predecessors, angez. 319.
Bojanowski, P. v., Zuwachs der Sh.-Bibliotek 355.
Bolte, Joh., Das Danziger Theater, 312.
Bormann, Edw. 4. 40.
— W., Nekrolog für E. W. Sievers 303.
Bracciano, Herzog von 168.
Brandes, Gg., über Richard II. 179*. 181*.
Buehholz, W., Bearb. v. Heinrich VI. 213. 217 ff.
Bühne vgl. *Aufführungen; Shakespeare-Bühne; Statistik*.
Bühnenbearbeitung von Heinrich IV. 128; von Heinrich VI. 212; von Viel Lärm um Nichts 129; von Was Ihr wollt 289.
Bünenreform 109. 289.
Bullen, Anna 190. 196. 199. 208.
Cæsar, Julius: Sprachliches 156. 166.
Calderon, La cisma de Inglaterra 190. 206.
Chettle 186.
Chetwood 111.
Chronologie, Zur, von Sh.'s Dichtungen. Von G. Sarrazin 149 ff.
Chronologisches vgl. unter den einzelnen Stücken.
Cisma de Inglaterra 190. 207.
Clark 185.
Clifford, Lord 186.
Cohn, Alb. 344.
Collier 182.
Conrad, Hermann, 163. 165. 168. 283. 325.
Constable, The Petty. By G. Latham 133 ff.
Corbin, John, Hamlet-Studie, angez. 323.
Coriolan: Sprachliches 156. 166.
Vgl. *Westenholz*.
Councillors, The 187. 189.
Cymbeline: Entstehungszeit 175. Sprachliches 174*. 175.
Danziger Theater, von Joh. Bolte, angez. 312.
Deinhardstein, 129.
Dichterleben, von Tieck 342.
Dingelstedt, Bearb. Heinrich VI. 212*. 215 f.
Dingles 57.
Dogberry 133. 139. 143. 147.
Donnelly, Ig., 23.
Dramaturgie vgl. *Avonianus*.
Drayton, 184.
Droeshout-Stich 308.

Edwardes, Th., 185.
Eirenarcha 137. 140.
Elbow 133. 139. 141. 146.
Elisabeth, Königin, 182. 190. 193.
Ende gut, Alles gut: Sprachlicher Ausdruck 66.
Errors s. Komödie d. Irrungen.
Essex, Graf 12. 14. 325.
Euphorion 283.
Euphuismus s. Basse.
Fellner, Dr. R., 'Was Ihr wollt' auf einer neuen Sh.-Bühne 289 ff.
Fischer, Kuno, Sh. und die Bacon-Mythen 3 ff.
Flower-Portrait 309.
Fox, Christian Martyrs 206.
Fränkel, Ludw., Sh. an den deutschen Hochschulen 87 ff.
Freytag, Gustav, † 295.
Furness, H. H., Variorum Edition 311.
— Dr. W. H., † 302.
Garrison 80.
Garten bei Sh. 71.
Gedankenübereinstimmung zwisch. Sh. und Kantzow 309.
Geheimniß, Sh.- 4.
Geist im Hamlet 240.
Genée, Rud. 110.
Generalversammlung 3. 41. 330.
Gervinus über Macbeth 239*.
Gfrörer, A. 4.
Goethe über Sh. 37. 337.
Gottschall, Rud. v. 40.
Götz v. Berlichingen 121. 128.
Gray's Inn 186. 189.
Greene, Rob. 186.
Greenwich; alte Aufführungen 185.
Grieb, Englisches Wörterbuch, angez. 314.
Halbe, Max 117.
Halle. Studentischer Sh.-Verein 94.
Halliwell-Phillipps 183.
Hamlet: Hebler über H. 283.
Der Geist im H. 240*.
Literatur, neue: Corbin 323; Rosner 327.
Sprachliches 60. 83. 166. 168.
Handwerkslehre, Dramatische, von Avonianus 325.
Hartmann, P., Besprechungen von Büchern 326 ff.
Hathaway, Anna 64.
Hayward, Dr. 12.
Hebler, C., Zur neuesten Hamlet-Literatur 283.
Heinrich IV., König: Aufführung 128.
Entstehungszeit 162.
Pistol 141.
Sprachliches 67. 155. 160. 162. 268.
Straßenleben 137.
Texterklärtung und Uebersetzung, Zur. Von A. v. Mauntz 268. Vgl. Sievers.

Heinrich V., König: Sprachliches 155. 160.
Heinrich VI., König: Bühnenbearbeitung, neue, von Aug. Kilian 212 ff.
(von Buchholz 213. 217 f. 223 f.; von Dingelstedt 212. 215. 221*. 228*; von H. Müller 212*. 215; von A. v. Wolzogen 212*. 214. 221*. 222*).
Sprachliches 50. 56. 58. 61. 65. 68.
Heinrich VIII. König, und Calderon's Cisma de Inglaterra. Von W. v. Wurzbach 190 ff.
Sprachliches 207. 219.
Heneage, Thomas 185*.
Herbert, Will. 184. 200.
Hereford MSS. 138. 142. 144 f.
Hexen im Macbeth 238.
Hochschulen: Sh.-Studium. Von L. Fränkel 87.
Hohnerlein, M. Weisheitssprüche aus Sh.'s Werken, angez. 328.
Holinshead 194. 206. 236.
Holtei, K. v. 129.
Honour in his Perfection 183.
Hue and Cry 144.
Immermann's Sh.-Bühne 290.
Innocents Day 182. 187. 189.
Jahrbücher, Preußische 284. 287.
Jahresbericht 41.
Jahresversammlung 1895: 3; 1896: 330.
Johann, König: Entstehungszeit 162. 176.
Sprachliches 163. 176 f.
Journal des Débats 24.
Jude von Malta 180.
Kaiser, Osk., über Tieck 331.
Kantzow, Thomas 309.
Katharina, Königin 197. 202. 208 f.
Käthchen von Heilbronn 130.
Kaufmann von Venedig 17. 73. 82. 135. 163. 177 f.
Kenilworth 342.
Kilian, Dr. Eugen:
Die Münchener Sh.-Bühne 109 ff.
Neue Bühnenbearbeitung von König Heinrich VI. 212 ff.
Killigrew, Will. 185*.
Kinsmen, Two noble 343.
Knight's Tale 174*.
Knight, The dumb 318.
— The, of the burning Pestle 335.
Koch, Max, Ludwig Tieck's Stellung zu Sh. 330 ff.
Komödie der Irrungen 57. 135. 162. 187.
Komödianten, englische 312.
Königsdramen vgl. Sievers.
König Lear: Aufführung 120. 125. 132*.
Sprachliches 62. 69. 161 f.

Körner, Theod. 343.
Koppel, Rich., Sh.-Studien 329.
Kyd, Thomas 324.
Landschaft bei Sh. 49.
Laokoon 339*.
Latham, Grace, The Petty Constable in Sh.'s Time 133 ff.
Law Dictionary 138.
Leo. Elisabeth-Gertrud-Stiftung 42.
Lessing 35, 339*.
London in alter Zeit 134.
Lucrece: Entstehungszeit 155. 162. 184f.
Sprachliches 150. 153.
Ludwig, Otto 234. 247*. 264*.
Lustige Weiber von Windsor: Sprachliches 70.
Luther, bei Calderon 198.
Macbeth. Von Ernst Traumann 235.
Aufführung in Wien 262*.
Hexen 238.
Lady Macbeth 243. 251*. 265.
Sprachliches 161. 162.
Marlowe, Christ. 180.
Martyr, The Virgin 314.
Martyrs, The Christian 206.
Maß für Maß: Elbow 133 ff.
Matthew, Toby 15.
Mauntz, A. v., Zur Texterklärung und Uebersetzung von Sh.'s Heinrich IV. 268 ff.
Medizinisches s. Rosner.
Meininger, Sh.-Aufführungen 111.
Meißner, Herm., Quellen zu Was Ihr wollt, angez. 326.
Menæchmi 188.
Milton über Sh. 44. 73.
Miscellen 306.
Morgan, App. 9. 29 f.
Mucedorus 345*.
Müller, H., Bearb. v. Heinrich VI. 212*. 215.
München: Aufführungen 109. 210.
Die Münchener Sh.-Bübne. Von E. Kilian 109 ff.
Nachtwächter s. Constable.
Name. Earliest Record of Sh.'s Name. By C. C. Stopes 182 ff.
Naturzeichnungen bei Sh. 49 ff.
Nekrologie:
G. Freytag 295.
W. H. Furness 302.
E. W. Sievers 303.
J. Zupitza 296.
Northumberland MSS. 11.
Neurasthenie 327.
Oechelhäuser 126. 133. 233. 251*. 263*. 311.
Old Charles 148.
Ordnung der Bibliothek d. D. Sh.-Gesellschaft 357.
Orsino, Herzog v. Bracciano 168.
Othello 19. 71. 82. 166.
Palmerston, Lord 9.
Pan-Mythus 28.
Parabolische Dramen 25.
Parallele zwischen Sh. u. Calderon 210.
Parasitaster 313.
Perfall, K. v. 109. 131.
Pflanzen bei Sh. 66. 74.
Philologische Vereine 87.
Plant Lore 18*.
Polizei s. Constable.
Pott, Mrs. 20*. 22*.
Preyer, W. 40.
Pröscholdt, L., Besprechungen von Büchern 314 ff. 329.
Promus of Formularies 20.
Prospero 28.
Pun 323.
Purpoole, Prince of, 186 f.
Quellen und Forschungen, angez. 314.
Record, Earliest, of Sh.'s Name. By C. C. Stopes 182 ff.
Reformbühne 109. 116.
Richard II.: Entstehungszeit 162. 179.
Sprachliches 67. 71. 154. 179.
Vgl. Sievers.
Richard III.: Entstehungszeit 155. 162.
Sprachliches 160.
Romeo und Julia: Bacon's Promus 20.
Entstehungszeit 155.
Sprachliches 59. 72. 166. 170.
Rosner, Karl, Sh.'s Hamlet, angez. 327.
Rother Market 48.
Sanderus, Nic., 207.
Sarrazin, G., Zur Chronologie von Sh.'s Dichtungen 149 ff.
Schauspieler der Königin 183.
Schiller, Sh.'s Schatten 37.
Schipper, Englische Metrik, angez. 320.
Schisma Anglicanum 207.
Schreyer 342.
Schröder, F. L., 339.
Schröder, Ausg. v. Grieb's Wörterbuch, angez. 314.
Schwartz, Rud., Gedankenübereinstimmung zw. Sh. und Kantzow 309.
Shakespeare-Anthologie 328.
-Bibliothek 355. 357.
-Bildniß 306.
-Bühne 109. 113. 290.
-Geheimniß 4.
-Gesellschaft 3. 41. 311. 330. 355. 357.
-'s Heimat 44 ff.
-Literatur, neue: Avonianus 325; Basse 329; Boas 319; Corbin 323; Furness 311; Hohnerlein 329; Koppel 329; Meißner 326; Oechelhäuser 311; Rosner 327; Sievers 321; Wendell 318; Westenholz 328; Wurth 323.

Shakespeare's Name 182 ff.
-s Naturschilderungen 49 ff.
-Portrait, neues, 306.
-der Schauspieler 185.
-s Sprache 46. 159. 163. 315. 323.
-Studium s. *Fränkel*.
-Verein, Stud., in Halle 94.
Shoemaker, A, a Gentleman 313.
Shottery 64.
Siegen, K., 130.
Sievers, E. W. † 303.
— Sh.'s mittelalterl. Dramencyklus,
angez. 321.
Society of Antiquaries 309.
Sommernacht, von Tieck 331*. 334.
Sommernachtstraum: Entstehungs-
zeit 163. 173.
Sprachliches 53. 58. 60. 62 f. 76. 81.
152. 154. 160. 171.
Variorum Edition 311.
Sonette: Entstehungszeit 163. 165.
Sprachliches 67. 150. 153.
Southampton, Graf 183. 188.
Spedding, James 10. 33*.
Spenser, Ed. 185.
Stiftung s. *Leo*.
Stopes, C. C., The Earliest Record of
Sh.'s Name 182 ff.
Stratford-on-Avon und Sh. Von C.
Blacker 44 ff.
— Herald; Aufsatz daraus 306.
Straßenleben s. *Constable*.
Sturm, Sprachliches 49. 79 f. 158.
Suphan, B., 338.
Tanger, G., Julius Zupitza 296.
Temple, The, 187.
Theater, Altenglisches, 290. 345; vgl.
Shakespeare-Bühne.
Thiere bei Sh. 51 ff.
Tieck, Ludwig T.'s Stellung zu Sh.
Vortrag von Max Koch 330 ff.
Times, The, 189*.
Timon: Sprachliches 48.
Titus Andronicus: Aufführung 186.
Traumann, Ernst, Macbeth 235 ff.
Uebersicht, Literarische. Besprech-
ung der Bücher von Avonianus 325;
Basse 329; Boas 319; Bolte 312; Corbin
323; Furness 311; Grieb 314; Hohner-
lein 328; Koppel 329; Meißner 326;
Oechelhäuser 311; Rosner 327; Schip-
per 320; Schröer 314; Sievers 321;
Wendell 318; Westenholz 328; Wurth
323.
Ulrici, H. 328.
Umkehrung der Wortverbindung 153.
Universitäten. Sh.-Studium 87 ff.
Varagnac 24.
Variorum Edition 311.

Venus und Adonis: Entstehungszeit
155. 162. 184.
Sprachliches 54 f. 149.
Verlorne Liebesmüh: Entstehungs-
zeit 163.
Sprachliches 68. 77.
Veroneser, Die beiden: Entstehungs-
zeit 155. 173.
Sprachliches 169. 172.
Viel Lärm um Nichts:
Aufführung 129.
Dogberry 133 ff.
Sprachliches 47.
Villeman über Bacon 16.
Virgin Martyr 314.
Voltaire über Sh. 34.
Volkstheater in Wien 291.
Voplane 339.
Vorläufer Sh.'s; vgl. *Boas*.
Vorlesungen u. Vorträge über Sh. 87.
100.
Vorwort 1.
Wallenstein 244*.
Was Ihr wollt auf einer neuen Sh.-
Bühne. Von Dr. R. Fellner 289.
Aufführung 289.
Entstehungszeit 167. 168.
Quellen 326.
Sprachliches 75. 166.
Wendell, Barr., William Sh., angez. 318.
Weisheitssprüche aus Sh.'s Werken,
von Hohnerlein, angez. 328.
Werder, K. 325.
Westenholz, Fr. v., Sh.'s Coriolanus,
angez. 328.
Wiederholung der Worte 150.
Wie es Euch gefällt: Sprachliches 52f.
66. 73. 82.
Wien. Aufführung von Wie es Euch
gefällt 289.
Wildenbruch, E. v., 342.
Wintermärchen: Sprachliches 46. 48.
63. 70. 158.
Wolfe, Kardinal, 193. 204. 209. 220.
Wolzogen, A. v., Bearb. v. Heinrich
VI. 212*. 214. 221*. 222*.
Wortspiel bei Sh., von L. Wurth 323.
Wotton, Sir H. 197.
Wurth, Leop., Das Wortspiel bei Sh. 323.
Wurzbach, W. v., Sh.'s Heinrich VIII.
u. Calderon's Cisma de Inglaterra
190 ff.
Wyman, Sh.-Kontroverse 5*.
Zähmung der Widerspenstigen: Auf-
führung 129.
Sprachliches 47. 174.
Zupitza, Jul., † 43, 296.
Zuwachs zur Bibliothek d. D. Sh.-Ge-
sellschaft 355.

Berichtigung.

Zu Seite 189, Z. 11:

The entries in the '*Revels' Book*' of 1605 refer to plays acted in 1604.

C. C. St.



To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

10M-9-39

[Handwritten signature]

Stanford University Library
Stanford, California

**In order that others may use this book,
please return it as soon as possible, but
not later than the date due.**

